

รายงานการวิจัย

การศึกษาการสวดมหาชาติคำหลวง : แนวคิดเกี่ยวกับทำนอง คีตศิลป์ และการบันทึกโน้ต

A Study of Mahachat (Mahajataka) Khamluang Chanting: Its Melodic Concepts, Musical Articulation, and Musical Notation Manuscript



เดชา ศรีคงเมือง

ทุนสนับสนุนการทำวิจัยคณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยนเรศวร
ประจำปีพุทธศักราช 2550

๏ ขอยอกรนบน้อม ประสารนิ้วนับพร้อม สั่งข้าวันทา ฯ

๏ คุณพระพุทธเจ้า จอมโลกย์หลักเกล้า นบทั้งธรรมา ฯ

๏ คือดวงประทีปแก้ว สร่องภพสว่างแล้ว เลอคล้ำบูชา ฯ

๏ อีกสงฆ์ประเสริฐแก้ว ครองชิกขาท่วนแผ้ว ผ่องข้าขอบุญ ฯ

กิตติกรรมประกาศ

ด้วยตระหนักถึงคุณสมบัติและหน้าที่ของตัวผู้วิจัยเอง ในการบูรณาการทักษะและความรู้สู่การวิจัยดนตรี นับเป็นการปฏิบัติหน้าที่ฐานะนักวิชาการดนตรี โดยเฉพาะการวิเคราะห์ดนตรีที่ยังไม่ปรากฏการศึกษามาก่อน ให้เกิดข้อมูลใหม่ที่ลุ่มลึกและเผยแพร่เชิงประจักษ์แก่สังคม อย่างไรก็ตาม ความสำเร็จของงานวิจัยล้วนเกิดจากด้วยคุณูปการจากผู้เกี่ยวข้องหลายส่วน ผู้วิจัยจึงขอน้อมระลึกถึง ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ที่เล็งเห็นความสำคัญของประเด็นการศึกษาวิจัยและมอบทุนดำเนินงานวิจัย ทำให้การเก็บข้อมูลต่าง ๆ เป็นไปอย่างสะดวก และในขณะเดียวกันถือเป็นการมอบโอกาสให้ผู้วิจัยให้ได้รับความรู้อันทรงคุณค่าของชาติชิ้นนี้ด้วย

ขอกราบขอบพระคุณผู้ให้ข้อมูล และผู้สนับสนุนการดำเนินงานทุกภาคส่วน ได้แก่ อาจารย์สุชาติ ละออง อาจารย์สมชัย เกื้อกูลและเจ้าหน้าที่ฝ่ายพิธี กรมการศาสนาทุกท่าน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อนรรฆ จรัณยานนท์ อาจารย์ณัฏฐกฤษฏิ์ อกนิษฐ์ธาดา เจ้าหน้าที่สำนักพระราชวัง ผู้บริหารหอสมุดแห่งชาติ และเจ้าหน้าที่ส่วนเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร และท่านอื่น ๆ ที่ไม่สามารถระบุนามได้อย่างทั่วถึง

ด้วยเจตนาอันบริสุทธิ์ในการวิจัย กุศลอันใดพึงเกิด สืบเนื่องด้วยงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอน้อมอุทิศแด่ดวงพระวิญญาณ และดวงวิญญาณผู้เกี่ยวข้องกับมหาชาติคำหลวงทุกท่านในแต่ละยุคสมัย โดยเฉพาะท่านขุนสิทธิรสธรรม (สุมน แก้วดิลก) อาจารย์ประยงค์ สอนวงศ์ และอาจารย์สุชาติ ละออง เป็นต้น หากมีสิ่งหนึ่งประการใดยังพร่อง ยังเขลา ข้าพเจ้าขอสมาอภัยไว้ ณ โอกาสนี้ด้วย

เดชา ศรีคงเมือง

บทคัดย่อ

งานวิจัย เรื่อง “การศึกษาการสวดมหาชาติคำหลวง : แนวคิดเกี่ยวกับทำนอง คีตศิลป์ และการบันทึกโน้ต มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาระบบทางทฤษฎีดนตรีของทำนองสวดมหาชาติคำหลวง และระบบสัญลักษณ์บันทึกทำนองสวดมหาชาติคำหลวงที่ปรากฏในคัมภีร์ โดยศึกษาทำนองสวด และคัมภีร์ที่ได้รับการสืบทอดตลอดจนใช้ประกอบการสวดจริงโดยเจ้าหน้าที่กรมการศาสนาในปัจจุบัน โดยมีลักษณะเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการศึกษาพบว่ากฎเกณฑ์การเปล่งเสียงครุ-ลหุของฉันท์อินเดีย มีบทบาทสำคัญต่อการสร้างทำนองสวด ในส่วนของท่วงทำนองลีลา (rhythm) และส่งผลไปยังการดำเนินทำนองส่วนคำแปลภาษาไทยโดยใช้เกณฑ์พิจารณาชนิดคำเป็น-คำตาย ระบบเสียง มีการใช้กลุ่มเสียงจำนวน 5 เสียง พิสัยเป็นขั้นคู่ 6 (five-tonic scale in a range of Miner 6th) โดยมีเสียงลำดับที่ 3 ของกลุ่มเสียง เป็นเสียงศูนย์กลางของการดำเนินทำนอง ท่วงทำนองมีลักษณะจังหวะอิสระ (free rhythm) รูปแบบโครงสร้างทำนองเกิดจากการจัดการด้านการต่อเติมทำนอง (melodic prolongation) หลักคีตศิลป์ที่ปรากฏคือการแยกพยางค์คำสวด (syllabification) ที่สอดคล้องกับภาพรวมการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว (syllabic style) การดำเนินทำนอง(melodic progression) เป็นลักษณะการตกแต่งคำสวดรายคำ ที่มีระดับเสียงศูนย์กลางทำนอง(center tone)หนึ่งเสียง สัญลักษณ์โน้ตมีระบบที่เสถียร ลักษณะเชิงผสมผสานโน้ตหลายรูปแบบเข้าด้วยกัน โดยไม่ปรากฏระบบแสดงด้านจังหวะ(time)และระดับเสียง(pitch) ที่แน่นอน นอกจากนี้ยังพบความไม่สอดคล้องกันระหว่างสัญลักษณ์โน้ตกับทำนองสวดอยู่จำนวนหนึ่ง และความหลากหลายของคัมภีร์ที่ปรากฏในแหล่งข้อมูลอื่น นับว่าเป็นประเด็นที่ควรทำการศึกษาในโอกาสต่อไป

คำสำคัญ: มหาชาติคำหลวง, สวด, การวิเคราะห์ดนตรี, โน้ตดนตรี, ศาสนาพุทธ.

Abstract

This research entitled "A Study of *Mahachat (Mahajataka) Khamluang*: Its Melodic Concepts, Musical Articulation, and Musical Notation Manuscript" aims to analyze the chanting melodies and its notation based on the ancient manuscript by the Department of Religious Affairs, which has been inherited until nowadays. This is considered a qualitative research.

It is found that *Mahachat Khamluang* chanting can be categorized as an intonational recitation and a free rhythm melodic genre, which is performed in unison by 4 chanters. The concept of the non-stressed and stressed syllables (*kharu* and *lahu*) of Indian verses(*chan*) influenced the chanting melodies of *Mahachat Khamluang* especially its rhythm aspects in terms of the relative length of time spent on each text. For Thai translated version, the checked and non-checked syllables (*phayang pen* and *phayang tai*) of the Thai translated lyric applied the same rule as those of Indian verses. Regarding the tone system, five-tonic scale set in a range of miner 6^{th} was used and the third tone of the scale became the centre of the melodic proceeding. Its structural form was established from melodic prolongation where consideration of one-by-one word ornamentation was used, which was governed by one central tone. Syllabification of text corresponding with syllabic style of singing was applied in text setting. Apart from the lyric, its written manuscript combined with various types of articulation symbols without the timing and pitch aspects. In addition, there seems to be some disagreement between the current actual chanting and the notation appeared in the ancient manuscript. Nevertheless, further research study on other versions of *Mahachat Khamluang*'s manuscripts is encouraged.

Keywords: *Mahachat Khamluang*, chanting, musical analysis, notation, Buddhism, Thailand.

สารบัญ

หน้า

สารบัญ(ต่อ)

สารบัญ(ต่อ)

สารบัญตาราง

หน้า

สารบัญภาพ

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของงานวิจัย

โครงการวิจัยเรื่อง ทำนองสวดมหาชาติคำหลวง ฉบับนี้เป็นงานวิจัยที่จัดทำขึ้น ด้วยตระหนักว่าผลงานวรรณคดีชั้นเอกนี้ได้รับการยอมรับ และปรากฏผลการศึกษาในแง่มุมต่าง ๆ ไว้อย่างน่าสนใจ แต่ผลการศึกษาที่ผ่านมา ยังไม่ปรากฏว่ามีฉบับใดทำการศึกษาในแง่ของคีตศิลป์ อย่างไรก็ตาม การศึกษาวิจัยในครั้งนี้จึงมีคุณค่าพิเศษในตัวเอง ดังนี้

1) เป็นการศึกษาเรื่องทำนองสวด อันเป็นพระราช ประเพณีที่ได้รับสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน แต่ข้อมูลด้านทำนองสวดยังไม่ได้รับการศึกษาอย่างลึกซึ้ง

2) มหาชาติคำหลวง ถือเป็นงานระดับชาติที่ได้รับการรังสรรค์ อย่างเป็นระบบ กลายเป็นแม่บทแห่งการศึกษาวรรณศิลป์ของไทย

3) แม้ว่าหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของมหาชาติคำหลวงจะมีความชัดเจนมากขึ้น ในทางกลับกันยังขาดความลึกซึ้ง และเกิดความคลี่คลายของเนื้อหาด้านการสวด เนื่องจากการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงของแต่ละยุคแต่ละสมัย

4) ทำนองสวดในแง่มุมเนื้อหาดนตรีย่อมมีความน่าสนใจอย่างยิ่ง เนื่องด้วยเป็นพิธีที่ผูกติดกับพระบรมราชกรณียกิจ อนุมานได้ว่า มีการประดิษฐ์ สร้างสรรค์ปรับปรุงจนกระทั้งเป็นที่ยุติของนักปราชญ์ราชบัณฑิตในสมัยกรุงศรีอยุธยา นับว่าเป็นการศึกษาถึงลักษณะทำนองอันวิจิตรของยุคสมัยดังกล่าว

5) หลักฐานการบันทึก มหาชาติคำหลวง ฉบับสมุดไทยที่ใช้สวด ในปัจจุบันนี้มีความน่าสนใจเกี่ยวกับการบันทึกทำนองสวดด้วยสัญลักษณ์พิเศษ ซึ่งยังไม่ปรากฏข้อมูลการศึกษาอย่างลึกซึ้ง

การศึกษาในงานวิจัยนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งที่จะทำให้เข้าใจเกี่ยวกับการสวดมหาชาติคำหลวง ในแง่ของคุณสมบัติทางดนตรี ที่ถือว่าเป็นวรรณศิลป์ชั้นเลิศของบรรพชนไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา

ด้วยเงื่อนไขด้านความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย หรือด้วยลักษณะเฉพาะของภาษา รูปแบบวรรณกรรม และทำนองสวดที่ยากแก่การเข้าใจสารัตถะ (อาจพิจารณาจากการพยายามสร้างมหาชาติรูปแบบใหม่ในยุคสมัยต่อ ๆ มา) จึงทำให้มหาชาติคำหลวงไม่สามารถสนองตอบสังคมอย่างที่เคยเป็นในอดีต ซึ่งมีแนวโน้มคลี่คลายอย่างชัดเจนเรื่อยมา ดังปรากฏหลักฐานบันทึกในรัชสมัยรัชกาลที่ 4 อนึ่งอาจกล่าวได้ว่าเมื่อเกิดมหาชาติรูปแบบใหม่ขึ้นมาสนองความประสงค์ผู้ฟังและแทนที่มหาชาติคำหลวง

(ฉบับแรก) จึงส่งผลให้ความสำคัญของมหาชาติคำหลวง(ฉบับแรก) ลดน้อยลงเป็นลำดับ ส่วนที่สามารถคงอยู่และสืบทอด มาจนถึงปัจจุบันได้ด้วยเพราะเป็นพระราชประเพณี ดังปรากฏเพียงกัณฑ์มหาพน เพียงครึ่งกัณฑ์ที่คงเหลืออยู่ในการสวดในพระราชพิธี จากเห็นผลดังกล่าว จึงมิอาจปฏิเสธถึงแนวโน้ม ความเสื่อมคลายของภูมิปัญญาของบรรพชน ชิ้นสำคัญฉบับนี้ได้ ฉะนั้นการศึกษาวิจัยนี้ จึงเป็นส่วนหนึ่งของความพยายามจะเข้าถึงสาระปัจจัยแห่งสุนทรียภาพของการสวดมหาชาติคำหลวง ด้วยกระบวนการวิเคราะห์ทางดนตรี และรวมไปถึงการเก็บรักษาท่วงทำนองสวดในรูปแบบโน้ตดนตรี

ปรากฏการณ์ทางสุนทรียะที่เกิดขึ้นในคีตศิลป์ของมหาชาติคำหลวงนั้น จำเป็นอย่างยิ่งต้องอาศัยการวิเคราะห์ตีความในเชิงดนตรี ฉะนั้นผลการวิจัยนี้ ย่อมนำไปสู่ความเข้าใจ ในเอกลักษณ์ของทำนองและหลักคีตศิลป์ของการสวดมหาชาติคำหลวง ที่บรรดาปราชญ์แห่งกรุงศรีอยุธยา ได้ระดมความรู้ และมีฉันทามติไว้ นับแต่กาลนั้นเป็นต้นมา

รูปแบบการบันทึกอักขระมหาชาติคำหลวงนั้นได้บันทึกไว้ในสมุดไทย และได้รับการดูแลรักษาเป็นอย่างดี จนกระทั่งปัจจุบัน พบการจดบันทึก รายละเอียดของท่วงทำนองการสวดในลักษณะโน้ตสัญลักษณ์ (Sign System) ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับระบบโน้ตสัญลักษณ์ที่เรียกว่า Neumatic Notation (c800-1200) ที่ปรากฏในยุคกลาง(Middle Ages) ของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ฉะนั้นประเด็นการศึกษาข้อมูลดังกล่าวนับว่าเป็นสิ่งใหม่ของวงวิชาการดนตรีของไทย

1.2 วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มุ่งทำการศึกษาทำนองสวดมหาชาติคำหลวง เพื่ออธิบายปรากฏการณ์เกี่ยวกับคุณสมบัติทางดนตรีอย่างเป็นรูปธรรม ถึงปัจจัยและลักษณะเฉพาะทางดนตรี ที่ปรากฏในการสวดมหาชาติคำหลวง ที่ใช้สวดอยู่ในปัจจุบันนี้ โดยมีประเด็นสำคัญที่จะศึกษา 2 ประเด็น คือ

1) เพื่อศึกษาระบบทางทฤษฎีของทำนองสวดมหาชาติคำหลวง

2) เพื่อศึกษาระบบสัญลักษณ์ของการบันทึกโน้ตทำนองสวดมหาชาติคำหลวง

1.3 ขอบเขตการวิจัย

เนื้อหาของการวิจัยครั้งนี้ระบุการศึกษาเฉพาะทำนองสวดมหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน โดยทำนองสวดได้รับสืบทอดมาถึงปัจจุบัน เพื่อใช้สำหรับสวดในพระราชพิธีในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพมหานคร โดยมีเจ้าหน้าที่ฝ่ายพิธี กรมการศาสนาเป็นผู้สวด โดยแยกเป็นประเด็นดังนี้

1) สาระที่ศึกษา: คุณสมบัติทางดนตรีของการสวด ลักษณะคีตศิลป์และระบบสัญลักษณ์โน้ตที่ใช้กำกับการออกเสียง

2) เอกสารต้นฉบับที่ใช้ศึกษา: ศึกษาฉบับเขียนที่กรมการศาสนาใช้สวดในปัจจุบัน

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ได้ทราบลักษณะเฉพาะของกระบวนทำนองและ ลักษณะเฉพาะทางคีตศิลป์ ของการสวดมหาชาติคำหลวง

2) ได้ทราบลักษณะเฉพาะ ของระบบการบันทึกโน้ตทำนองสวดลงคัมภีร์มหาชาติคำหลวง

3) เป็นการเปิดพรมแดนความรู้ด้านสุนทรียะของการสวดมหาชาติคำหลวง ด้วยการอภิปรายปรากฏการณ์ด้วยมุมมองทางดนตรีเป็นครั้งแรก

4) ข้อค้นพบต่าง ๆ จากการวิจัยใช้เป็นตัวอย่างหนึ่ง ในการอภิปรายลักษณะเฉพาะของคีตศิลป์ ในสมัยกรุงศรีอยุธยา

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

1) การประมวลผลข้อมูล : เป็นการศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2) การวิเคราะห์ : เน้นการวิเคราะห์ทำนองสวดด้วยกระบวนการทางดนตรี เพื่อให้ได้ข้อสรุปเชิงระบบทางดนตรี ส่วนปรากฏการณ์ด้านการออกเสียงสวดนั้น อาศัยหลักสัทศาสตร์ในการอธิบาย ส่วนประเด็นสุดท้ายเป็นการวิเคราะห์ระบบสัญลักษณ์โน้ตที่พบ ในคัมภีร์มหาชาติคำหลวง ฉบับของกรมการศาสนา

บทที่ 2

แนวทางการวิเคราะห์ดนตรีสวด

มหาชาติคำหลวงนอกจากเป็นวรรณคดีไทยในสมัยอยุธยาที่ทรงคุณค่าทางด้านวรรณศิลป์ แล้วยังรวมไปถึงลักษณะการเปล่งเสียงสวด มีท่วงทำนองเฉพาะ และได้พิจารณาเป็นคีตศิลป์ชนิดหนึ่งของชาวไทยมาตั้งแต่อดีต ฉะนั้นต่อไปนี้เป็นการกล่าวถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับคีตศิลป์ของไทย

2.1 คีตศิลป์ไทย

ลักษณะคีตศิลป์ของไทยนั้นปรากฏหลายรูปแบบ จากหนังสือ วชิรญาณวิเศษ เล่ม 4 พิมพ์ในปี พ.ศ. 2431 พระเจ้าราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นสถิตยธำรงสวัสดิ์ พระราชโอรส ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ได้นิพนธ์เรื่องขับร้อง มีเนื้อหาว่าด้ายเพลงขับร้อง ประเภทต่าง ๆ ของคนไทยภาคกลางที่นิยมในสมัยนั้นว่ามี 11 รูปแบบได้แก่

1. ร้องลำมโหรี
2. ขับเสภาร้องลำนำต่าง ๆ
3. ร้องละคร
4. ร้องศักระวาแลดอกสร้อย
5. ร้องเพลงโต้ตอบต่าง ๆ
6. เห่กล่อมต่าง ๆ
7. อ่านหนังสือเป็นทำนองต่าง ๆ
8. คำพากย์ คำเจรจา โขน หนัง หุ่น
9. สวดร้องในงานศพ
10. เพลงทาระการ้องเล่น
11. เพลงขับร้องมาแต่ภาษาอื่น

การขับร้องดังกล่าวข้างต้นมีทั้งที่เป็นการร้องรำพันโดยการนำกลอนจากวรรณคดีมาขับร้อง และมีการขับร้องที่นำเรื่องมาจากวรรณคดีมาเล่าใหม่เป็นทำนองเพลงชนิดนั้น ๆ ดังจะได้แยกแยะให้ชัดเจนดังนี้

ก. การขับร้องที่นำบทร้องไปจากวรรณคดีได้แก่ ร้องลำมโหรี ซึ่งใช้บทร้องจากรเอง พระรถ-เมรี พนมสวรรค์ และกากีเป็นหลัก มีเรื่องอิเหนาอยู่บ้าง ใช้ร้องเล่นในยามกลางคืนและในงานมงคลต่าง ๆ โดยเฉพาะในงานแต่งงาน

ข. การขับร้องที่นำเรื่องจากวรรณคดีมาเล่าใหม่เป็นทำนองต่าง ๆ ตามประเภทของเพลงนั้น ๆ ได้แก่

1) เสภา เดิมขับแต่เรื่องขุนช้าง-ขุนแผน ในเวลากลางคืน ในงานมงคลต่าง ๆ ต่อมานำไปขับตามโรงบ่อนและร้องขอทานตอนกลางวัน

2) ร้องละคร นำบทมาจากวรรณคดีบทละครต่าง ๆ

3) อ่านหนังสือเป็นทำนองต่าง ๆ ได้แก่

- อ่านหรือเทศน์มหาชาติทำนองต่าง ๆ ของพระภิกษุ
- อ่านหรือสวดเรื่อง เวสสันดรชาดกในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามในเรียกว่า มหาชาติคำหลวง ตอนต้นพรรษา 3 วัน กลางพรรษา 3 วัน และออกพรรษา 3 วัน
- อ่านหนังสือเรื่องต่าง ๆ เป็นทำนองกาพย์ยานี กาพย์ฉบังและกาพย์สุรางคนางค์ตามศาลารายรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เรียกว่า สวดโอ้เอ้วิหารราย ปีละครั้ง เหมือนมหาชาติคำหลวง
- อ่านหนังสือทำนองต่าง ๆ เป็นคำฉันท์ กาพย์ โคลง ลิขิต กลอนสุภาพ

4) คำพากย์ เจรจาของการแสดง หนัง โขน หุ่น เป็นคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ และคำพากย์เจรจาเรื่องอิเหนาสำหรับเล่นหนังเล็กในโรงละคร

5) สวดร้องในงานศพ เรียกว่า สวดมาลัย นำเนื้อเรื่องจากหนังสือพระมาลัย มาร้องเป็นทำนอง เดิมสวดในงานแต่งงาน ต่อมาใช้สวดศพ สันนิษฐานว่าคงเพิ่มเติมทำนองขึ้นใหม่ เช่น ในตอนเปรตสั่งซื้อ เป็นตอนที่สัตว์นรกที่ทนทุกขเวทนา สั่งความมายังญาติในมนุษยโลก ผู้สวดทั้ง 4 คนส่งเสียงโหยหวนยืดยาวแบบเปรต[1]

บรรดาคีตศิลป์ทั้งหลายนั้นมีความแตกต่างกันวรรณคดี และฉันทลักษณ์ทางภาษาที่ใช้เป็นบทวรรณกรรม ท่วงทำนอง และโอกาสในการสาธยาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงหรืองานพิธีกรรมทางศาสนา ล้วนมีความหลากหลายและมีความเป็นเฉพาะตัว การสวดมหาชาติคำหลวงนั้น ได้จัดเป็นคีตศิลป์ด้านการอ่านหนังสือเป็นทำนองต่าง ๆ หรือเรียกว่า "สวด" โดยใช้เรื่องราวทางพระพุทธศาสนา

---

[1] สุกัญญา สุจฉายา, 2543:109-110

ลักษณะการสวดหรือการอ่านที่เป็นคีตกรรมนั้น สมปอง พรมเปี่ยม [2] อธิบายไว้ว่า

> การอ่านที่มีจังหวะและท่วงทำนองอันเป็นแบบแผนที่มีมาตรฐานเฉพาะตัว เช่น การอ่านประกาศราชโองการการอ่านตำถวายราชสดุดีการอ่านโองการแช่งน้ำของพราหมณ์ การอ่านทำนองเสนาะ เป็นต้น ส่วนการสวดนั้น มีต้นกำเนิดมาจากการเจริญพระพุทธมนต์เป็นภาษาบาลี ของพระภิกษุ ต่อมาผู้ที่เคยบวชเรียนมาแล้วนำมาประยุกต์ให้เข้ากับทำนองหลวง และทำนองราษฎร์ ทำนองหลวงได้แก่ การสวดโอ้เอ้วิหารราย การสวดมหาชาติคำหลวง ทำนองราษฎร์ ได้แก่ การสวดคฤหัสถ์ การสวดออกทำนองออกสิบสองภาษา เป็นต้น ท่านผู้รู้กล่าวว่าการสวดนี้น่าจะเป็น พื้นฐานสำคัญส่วนหนึ่งของทำนองเสนาะ เพราะแบบแผนร้อยกรองของไทยส่วนหนึ่งรับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมอินเดีย ซึ่งมีภาษาบาลีสันสกฤตเป็นพื้น วรรณกรรมอินเดียนี้ นิยมถ่ายทอด หรือใช้ในพิธี การสวดบริกรรมซึ่งน่าจะมีอิทธิพลต่อการอ่านทำนองเสนาะของไทยบ้างไม่มากก็น้อย

วรรณกรรมพิจารณาตามลักษณะทางคีตศิลป์ที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกับวรรณกรรมนั้นมี ประเภท ได้แก่ การสวด การเทศน์ การแหล่ และการพากย์

- การเทศน์ คือการแสดงธรรมของพระภิกษุ ในที่นี้มุ่งถึงการเทศน์มีทำนอง เช่น เทศน์มหาชาติ ซึ่งมีท่วงทำนองแต่ละกัณฑ์แตกต่างกันไป

- การแหล่ คือ การว่าบทไปตามท่วงทำนอง ส่วนใหญ่จะเป็นรูปแบบมุขปาฐะ พระภิกษุมักจะว่าประกอบการเทศน์เรียกว่าแหล่เครื่องเล่นมหาชาติ และในพิธีกรรมการทำขวัญนาค โกนจุก หมอขวัญก็จะแหล่เรียกว่า แหล่สู่ขวัญ

- การพากย์ คือ การว่าบทไปตามอากัปกิริยาของผู้แสดงหรือตัวละคร ในที่นี้มุ่งการพากย์ มีทำนอง เช่น การพากย์โขน หนังใหญ่ หนังตะลุง เป็นต้น สุจิตต์ วงศ์เทศ[3] ได้แสดงคำว่าเห็นว่าลักษณะทางคีตศิลป์ของการพากย์โขนเกี่ยวกับ “เสียงเหน่อ” ในฐานะของร่องรอยความเก่าแก่ของสำเนียงพูดของคนไทยในสมัยอยุธยา ซึ่งยังปรากฏอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ในการพากย์และเจรจาโขน ความว่า

---

[2] สมปอง พรมเปี่ยม 2536: 22-24

[3] สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2548: 250

2.2 "สวด" กับ "ขับร้อง" ในสังคมวัฒนธรรมไทย

การสวดในทัศนคติของคนไทยโดยทั่วไปนับเป็นสิ่งที่ศักดิ์สิทธิ์และเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณที่ต้องให้ความเคารพ อีกทั้งผู้สวดคือพระสงฆ์ นั้นยังมีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากบุคคลธรรมดา ฉะนั้น ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงส่งผลทำให้การสวดเป็นเรื่องที่ถือเคร่งครัดอย่างมากว่าไม่ใช่การขับร้อง มิได้กระทำด้วยวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นที่ตั้ง ทั้งนี้การสวดมีเหตุสืบมาจาก การที่เสียง เปล่งออกมา แล้วเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมทางความเชื่อ อย่างน้อยที่สุดในส่วนของ การขับร้องเพลงนั้น จะใช้ในสถานการณ์และวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิง ถึงแม้ว่าการสวด นับเป็นการ "ร้องเพลง" โดยองค์ประกอบภายใน แต่ที่ไม่ใช่เพลงเนื่องด้วยเป็นกิริยา ใช้ในกรณีสำหรับ การท่องคำศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น [4]

นอกจากนี้ยังมีข้อมูลที่สอดคล้อง ดังนี้คือ ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ [5] ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของการสวดในโลกทัศน์ของสังคมไทยไว้ ความว่า

> "...การเปล่งเสียงชนิดที่เรียกว่า"สวด"หรือ"Chanting" นั้นเป็นการหมายรวมถึงการสวดที่เกี่ยวกับศาสนา โดยเฉพาะ อย่างยิ่ง พุทธศาสนา เป็นสิ่งที่ทั้งฆราวาสและพระสงฆ์ ต่างจัดไว้เป็นการเปล่งเสียงที่ไม่ใช่การขับร้อง พระสงฆ์ถูกห้าม บรรเลงดนตรี ฟังดนตรี และรวมไปถึงการชื่นชมยินดี ต่อผลของดนตรีนั้น ด้วยศีลข้อที่ 8 อย่างไรก็ตาม การสวด ทางพระพุทธศาสนา มีการใช้ทำนองมากมายเรียกว่า "ทำนอง" (ตัวอย่างเช่น "ทำนองสรภัญญะ") ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับ การขับร้องและยังส่งผลนำไปสู่ความรับรู้สามัญด้าน"harmonizing"ในการปฏิบัตินั้นมีความใกล้เคียงกับการขับร้องอย่างมาก..."

จากการศึกษารวบรวมข้อมูลต่าง ๆ สามารถสรุปได้ว่า การสวดในทัศนคติ ของคนไทยนั้นเป็นสิ่งที่จำกัดไว้เฉพาะเกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น ซึ่งต้องเป็นสิ่งที่ต้องให้ ความเคารพ โดยมีความแตกต่างจากการใช้เสียงที่เรียกว่า ขับร้อง นี้เป็นกิจทางโลก ของปุถุชนทั่วไปเป็นไปเพื่อความสนุกสนานบันเทิง ซึ่งเป็นสิ่งที่สวนทางกับการถือปฏิบัติสมณเพส อย่างไรก็ตามการสวดทำนอง

---

[4] Miller, 1992: 178

[5] ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์, 2000: 6

สรภัญญะ เป็นทำนองที่ได้รับการอนุโลมให้เป็นการสวดทางศาสนพิธีได้ ถึงแม้ว่าจะมีลักษณะการใช้เสียงใกล้เคียงกับการขับร้องอย่างมาก

นอกจากทัศนคติเฉพาะของคนในวัฒนธรรมไทยต่อการสวดแล้ว ลักษณะทำนองสวดก็เป็นประเด็นที่สำคัญต่อการสวดไม่น้อย การสวดทางพระพุทธศาสนาของไทยนั้นมีการสวดหลายโอกาสและวัตถุประสงค์ ขึ้นกับลักษณะของพิธีกรรมและตัวบุคคลไม่ว่าจะเป็นฆราวาสหรือพระภิกษุสงฆ์ การสวดที่มีความเฉพาะและเป็นกิจของสงฆ์นั้น ท่วงทำนองย่อมมีรายละเอียดมาก ซึ่งต้องผ่านการท่องจำคำสวด ระเบียบบังคับอักขระ และท่วงทำนอง ทั้งนี้การสวดที่มีท่วงทำนองแตกต่างกันนั้น แย้ม ประพันธ์ทอง ได้สรุปลักษณะทำนองสวดไว้จำนวน 4 ลักษณะ ดังนี้

ทำนองสวดโดยทั่วไปนั้นมีทำนอง 4 ทำนองด้วยกัน[6] คือ

1) "สุตฺตนฺตปริยาวัตร" เป็นทำนองสวดบรรยายพระสูตรทั่วไป ในการแสดงพระธรรมเทศนา

2) "คลิตวัตร" เป็นการออกเสียง "ลงลูกคอ" เช่นสวดขัดตำนาน หรือสวด "ชุมนุมเทวดา"

3) "ทูหนวัตร" เป็นทำนอง "รีดนมโค" โดยลักษณะการรีดนมโคนั้นใช้ มือรูดลงแล้วกระแทกขึ้นอย่างรวดเร็ว ตามนัยนี้เรียกว่า "แหบหวน" คือการเปล่งเสียงที่อยู่ในระดับต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงอย่างรวดเร็วนั่นเอง เป็นทำนองที่ยากมาก

4) "ตรงฺควัตร" เป็นทำนอง "เล่นลูกคอ" อุปมาดังระลอกคลื่นกระทบฝั่ง

จากลักษณะทำนองสวดทั้งสี่นั้น ลักษณะที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนที่สุดคือลักษณะแรก "สุตฺตนฺตปริยาวัตร" ซึ่งเข้าลักษณะของทำนองสวดชนิดที่เรียกว่า "สังโยค" เป็นลักษณะทำนองที่ใช้เป็นปกติของการสวด เช่น สวดบูชาพระรัตนตรัย สวดพระปริตร การสวดมนต์ทำวัตรของพระภิกษุ การสวดพระอภิธรรมแบบธรรมดา เป็นต้น

> ทำนองสวดนี้ใช้เสียงในระดับต่ำ ช้า มีการหยุดเสียงเป็นระยะ ๆ (Staccato) แต่สไตล์ของทำนองสวดนี้เป็นสไตล์หลักของการสวดโดยทั่วไปอยู่ การแบ่งทำนองเป็นวรรค ๆ (Phrases) ของคำสวด ไม่เป็นไปตามบทสวด การสวดจะต่อเนื่องโดยตลอดแต่อาจมีการหยุดบ้างก็เพียงแต่หยุดหายใจของผู้สวดบางคน ในขณะที่ผู้สวดอื่นๆ ยังคงดำเนินการสวดอยู่ ฉะนั้นจึงอาจมีการเหลื่อมล้ำกัน

---

[6] แย้ม ประพัฒน์ทอง, สัมภาษณ์. อ้างใน อุดม อรุณรัตน์, 2526: 20-21

ในการแบ่งวรรค การสวดทำนองนี้เป็นรูปแบบทั่วไปในการสวดพระปริตร และใช้ในงานมงคล วัดในประเทศไทยที่สวดแบบนี้เป็นวัดมหานิกาย [7]

การสวดด้วยทำนองสังโยคนั้นเป็นทำนองที่ใช้สวดบทสวดทั่วไป ไม่ว่าบทสวดนั้นจะเป็นประเภทร้อยแก้วหรือร้อยกรอง (ฉันท์) ก็ดี สามารถออกเสียงสวดด้วยทำนองสังโยคนั้นได้เป็นเบื้องต้น มีความใกล้เคียงกับลักษณะของการอ่าน ลักษณะการดำเนินทำนองนั้นเป็นการออกเสียงแต่ละพยางค์ด้วยโน้ตเพียงเสียงเดียว มีความผันแปรด้านระดับเสียงเพียงช่วงแคบ ๆ คือมีเสียงทั้งหมดจำนวน 3 เสียง โดยมีเสียงศูนย์กลาง 1 เสียง คำสวดส่วนใหญ่จะเน้นการออกเสียงในระดับของเสียงศูนย์กลางดังกล่าว ในส่วนของค่าความสั้น – ยาว (ลหุ-ครุ) ของคำหรือพยางค์ต่าง ๆ นั้น มีค่าคงที่อยู่ 2 ลักษณะเท่านั้น คือ คำเสียงสั้นอย่างหนึ่งและคำเสียงยาวอย่างหนึ่ง ฉะนั้นการเคลื่อนที่ของทำนองจึงทำให้เกิดลำนำในลักษณะค่อนข้างสม่ำเสมอ แต่การระบุความกว้างของวรรคทำนองนั้น ไม่สามารถระบุได้อย่างตายตัวเนื่องจากมีจำนวนพยางค์สวดไม่แน่นอน[8]

ส่วนอีกสามลักษณะที่เหลือนั้น ได้แก่ “คลิตวัตร” “ทูหนวัตร” และ “ตรงฺควัตร” ซึ่งเป็นจัดให้เป็นลักษณะการสวดที่แตกต่างจาก “สังโยค” ด้วยกลวิธีพิเศษที่เรียกว่า “ลูกคอ” มีลักษณะแตกต่างกัน ใช้จำเพาะสำหรับผู้ที่ฝึกฝนโดยตรงและต้องมีสถานภาพเป็นผู้ทรงความเชื่อถือในสังคม ในการประกอบพิธีกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ ปัจจุบันการสวดทั้งสามลักษณะยังคงปรากฏเฉพาะชื่อแต่ยังไม่ระบุทำนอง อนึ่ง “ลูกคอ” ที่ปรากฏอย่างมากมายใช้ในการสวดพิธีเฉพาะต่าง ๆ เช่น สวดพระอภิธรรมทำนองหลวงของพระพิธีธรรม การสวดภาณยักษ์ การสวดพระอภิธรรมมัตถสังคหะ เป็นต้น ยังคงปราศจากชื่อเรียกด้วยเช่นกัน ฉะนั้นการศึกษาทำนองสวดที่มีการใช้ “ลูกคอ” นอกจากเป็นประเด็นการศึกษาลักษณะเฉพาะแล้ว จึงสมควรอนุมานเข้ากับชื่อทำนองดังกล่าวอย่างเป็นเหตุเป็นผลต่อไป

---

[7] Piyasilo, 1990: 46

[8] เดชา ศรีคงเมือง, 2548: 29

2.3 การพูดและการขับร้องเพลง

ในการศึกษาทำนองสวดของพระสงฆ์ในพิธีศพหลวงนี้ จำเป็นต้องทำความเข้าใจคำว่า "สวด" ให้ถ่องแท้เสียก่อนว่า "สวด" ถือเป็นดนตรีหรือไม่โดยพิจารณาจากบทความของนักวิชาการที่ได้ทำการวินิจฉัยและให้แนวคิดเกี่ยวกับการสวดไว้ดังนี้

มิลเลอร์[9] ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการพิจารณาเสียงสวด เทศน์ อ่าน เทศน์แหลในวัฒนธรรมลาว ว่าได้แสดงถึงลักษณะทางธรรมชาติของดนตรีที่เกิดจากคำ (Text) ซึ่งอาจมีการบันทึกหรือไม่มีก็ตาม ลักษณะดังกล่าวคือ การขับเคลื่อนคุณสมบัติทางดนตรีจากระดับเสียงของคำพูดและนำเสนอองค์ประกอบทางดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วย กลุ่มเสียง เค้าโครงทำนอง ลำนำลำนำและการสอดประสานของปัจจัยด้านทำนองกับการประสานเสียงทางดนตรี

การสวดทางพระพุทธศาสนาถือเคร่งครัดมากเพราะว่าไม่ใช่การขับร้อง มิได้กระทำด้วยวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเป็นที่ตั้ง มีเหตุมาจากการที่เสียงเปล่งออกมาแล้วเกี่ยวเนื่องกับพิธี กรรมทางความเชื่อและเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณ ส่วนการขับร้องเพลง (Singing) นั้น ใช้ในสถานการณ์และวัตถุประสงค์ที่เกี่ยวเนื่องกับความบันเทิง ถึงแม้ว่าการสวดนับเป็นการ "ร้องเพลง" โดยองค์ประกอบภายในแต่ที่ไม่ใช่เพลงเนื่องด้วยเป็นกิริยาใช้สำหรับท่องคำศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Text) กำหนดให้เรียกว่า "สวด" สวด ในที่นี้หมายถึง "Chanting"

อุดม อรุณรัตน์[10] ได้ให้ความเห็นว่าการกำเนิดเสียงดนตรีนั้นหนึ่งในบรรดาข้อสันนิษฐานต่าง ๆ คือลักษณะการเปล่งเสียงของมนุษย์ที่มีอารมณ์หรือเรียกว่า "อุทาน" นั่นเป็นที่มาของการของการเกิดเสียงทางดนตรี จึงสรุปได้ว่าเสียงที่เปล่งในลักษณะดังกล่าวแตกต่างไปจากการพูดโดยปรกติของมนุษย์ กลุ่มเสียงและลำนำอันเกิดจากการสวดพระพุทธมนต์ทางพระพุทธศาสนาเป็นบันไดเสียงโบราณ เป็นกำเนิดของบันไดเสียงที่เป็นที่รู้จักกันในปัจจุบัน

ลิส์ท[11] เป็นผู้ศึกษาเสียงในภาษาไทยและได้เสนอว่าภาษาไทยเป็นภาษาที่มีระดับเสียงโดยมักมีความสัมพันธ์กับความหมาย ทั้งในทำนองของการพูดและทำนองของเพลง ล้วนมีระดับเสียงและลักษณะลำนำ(Rhythmic Characteristics) การศึกษาเป็นการหาความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงในทำนองการพูดกับระดับเสียงในทำนองเพลง ได้ศึกษาในกรณีการท่องจำพยัญชนะของเด็ก การอ่านกลอน การร้องเพลงไทยเดิม เพลงกล่อมเด็ก รวมไปถึงประเภทเพลงยอดนิยมพบว่าการท่องเป็นการออกเสียงใกล้เคียงกับภาษาพูดมากที่สุด ส่วนการเปล่งเสียงแบบอื่น ๆ เริ่มมีกรอบการออกเสียงคือ "ทำนอง" จึงทำให้การออกเสียงต่างจากการพูด แต่ยังคงรักษาลักษณะการสร้างคำที่มีลำนำ

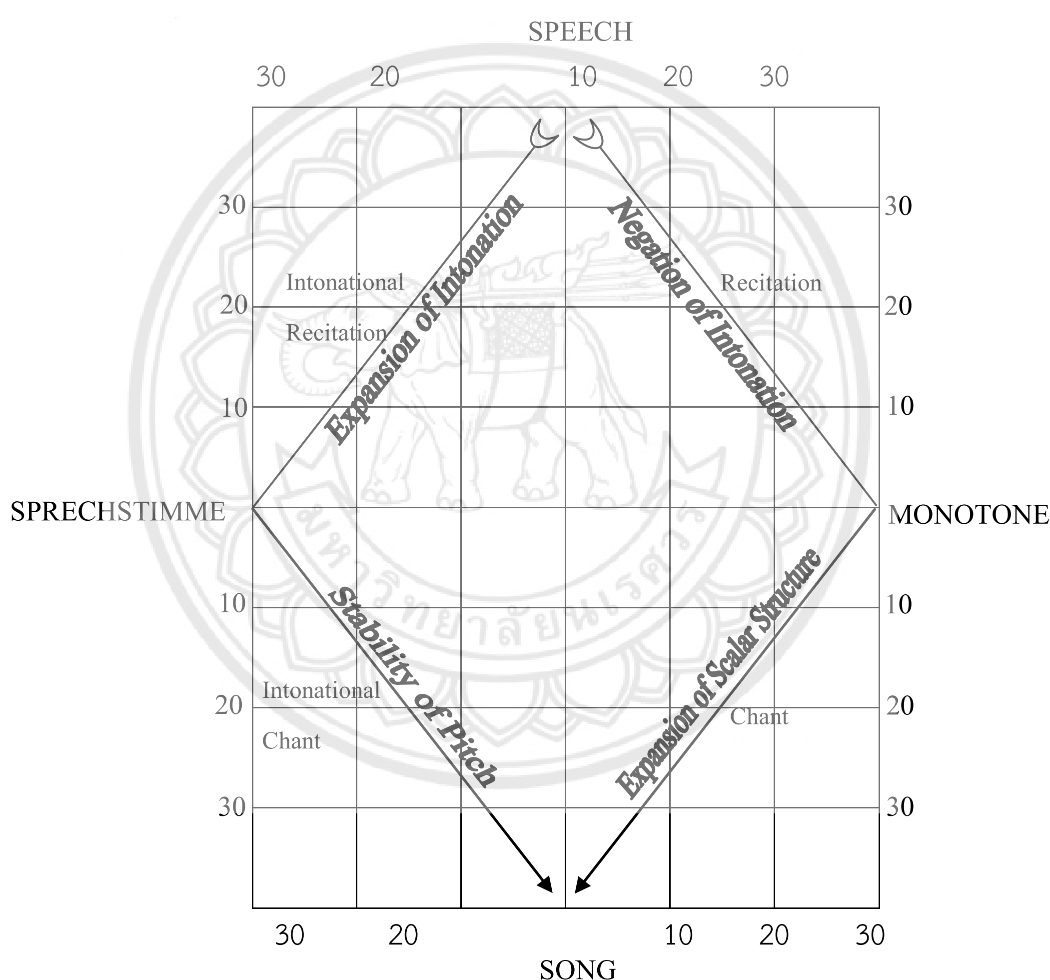
---

[9] Miller, 1992: 161-188

[10] อุดม อรุณรัตน์ , 2526: 20

[11] List, 1961: 16-32

เดียวกับการพูด เช่น การลากเสียงขึ้นและลงในคำหนึ่งคำ การพูดจะมีระดับเสียงสูงกว่า โดยเคลื่อนที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว ส่วนคำในเพลงจะมีระดับเสียงต่ำกว่าและการเคลื่อนที่ช้ากว่า ทั้งนี้เนื่องมาจากการมีกรอบของการออกเสียงของเพลงนั่นเอง เพลงไทยเดิมมีการใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมาย (Meaningless Syllable) เพิ่มเติมในการสร้างทำนอง เป็นการใส่คำใหม่เข้าไปโดยมีโครงสร้างทำนองเก่าอยู่ ลิสท์ [12] เป็นผู้ศึกษาทดลองหาลักษณะการเคลื่อนตัวของคำพูดที่เปลี่ยน แปลงไปสู่ความเป็นบทเพลง ได้สังเคราะห์ลักษณะการเปล่งเสียงชนิดต่าง ๆ แสดงเป็นแผนภูมิ แสดงความสัมพันธ์ส่วนต่าง ๆ ดังนี้



แผนภูมิที่ 1แสดงรูปแบบการจำแนกลักษณะเฉพาะของการพูดและขับร้อง

ที่มา: (List, 1971: 257)

---

[12] List, 1971: 257

จากแผนผังดังกล่าวแสดงการเปรียบเทียบลักษณะตัวแปรหลัก 2 ส่วนคือ ลักษณะเป็นทำนอง (Intonation) กับการพูด เมื่อคุณสมบัติของระดับเสียงกับการพูดเป็นสัดส่วนเท่ากันจะเป็นลักษณะ “กึ่งร้องกึ่งพูด”(Sprechstimme) ส่วนในทางตรงกันข้ามเมื่อการพูดมีลักษณะการใช้เสียงเพียง 1 เสียง (Monotone) ซึ่งเป็นลักษณะการเปล่งระดับเดียวตลอด เป็นลักษณะของการสวดโดยทั่วไป [13] สรุปว่าทั้งการพูดและการสวดสามารถเป็นได้ทั้ง 2 กรณี โดยพื้นฐานของการสวดแล้วเป็นการเปล่งเสียงโดยการใช้เสียงเพียงอย่างเดียว (การสวด) เมื่อการสวดมีการใช้ระดับเสียงต่าง ๆ จึงกลายเป็น “การร้องเชิงสวด” (การสวดที่เป็นทำนอง) จากแผนผังนี้เป็นการสนับสนุนข้อมูลเรื่องการสวดเป็นทำนองเสียงเดียว (Monotonic Scale) และการพูดที่มีลักษณะเป็นทำนองเป็นธรรมชาติการออกเสียงของมิลเลอร์

จากแนวคิดทั้งหมดสามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า การสวดนั้นมีความเป็นทำนองอย่างแน่นอน ซึ่งมีองค์ประกอบทางดนตรีเช่นเดียวกันกับการขับร้อง โดยที่รากฐานความเป็นมานั้นเกิดจากผลทางการเปล่งเสียงคำในภาษา คือ การอ่านและการท่องนั่นเองประกอบกับเป็นการเปล่งเสียงเกี่ยวเนื่องกับศาสนาจึงรับเอาความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาเอา ส่งผลให้การเปล่งเสียงสวดเป็นที่เคารพไปด้วย ซึ่งต่างจากการเปล่งเสียงในกรณีอื่น ๆ

2.4 การบันทึกโน้ตดนตรี

ผลการศึกษาโน้ตดนตรีทั่วโลก ได้ปรากฏรูปแบบโน้ตดนตรีเกิดขึ้นมากมาย มีทั้งที่สาบสูญไปแล้วและยังคงใช้อยู่ถึงปัจจุบัน ทุก ๆ ระบบที่สร้างขึ้นนั้นได้แสดงให้เห็นถึงการตอบสนองความต้องการเฉพาะในแต่ละวัฒนธรรมดนตรี

Jaap Kunst [14] ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีวิทยาได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับโน้ตดนตรีไว้ว่า ”notation” เครื่องหมายที่ใช้แทนระบบตัวเลขหรือเสียงสัญลักษณ์ที่ใช้แทนความหมายในทางดนตรีคณิตศาสตร์และวิทยาศาสตร์. ”Notation” หรือโน้ตดนตรี”“... โน้ตเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นลักษณะการเคลื่อนไหวของเสียง...”เสียงสูงขึ้น หรือต่ำลง เสียงติดกัน เสียงแยกห่างกัน โน้ตสามารถบอกรายละเอียดดังกล่าวได้

ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ปรากฏการสร้างโน้ต “นยูม” (neumatic notation หรือ neume) ออกเสียงว่า / ˈnjuːm/ (Oxford English Dictionary อ้างใน Wikipedia) (c800-1200) ขึ้น ซึ่ง เป็นโน้ตสัญลักษณ์ (Symbolized Notation)”Neumes” มีที่มาจากภาษากรีก สันนิษฐาน

---

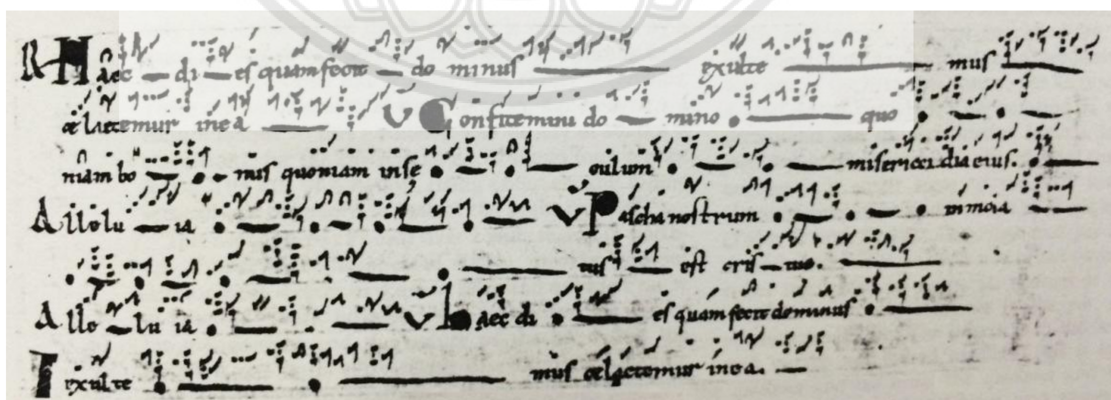
[13] List, 1971: 257

[14] Hood, 1971: 63,66

ว่าใช้ครั้งแรกในตะวันตก ก่อนศตวรรษที่ 4 โดยนักไวยากรณ์ผู้หนึ่งและได้ให้ความหมายของ Neumes ไว้ว่า ” เครื่องหมายหรือการให้สัญญาณ” ในระบบ Neumes ประกอบด้วย อักษรหลายตัว จุด จุดพัก และ hooks โดยในระยะแรกได้ใช้สัญลักษณ์ที่มีรูปแบบง่าย ๆ เพื่อสื่อถึงการออกเสียงว่าสูงขึ้นหรือต่ำลง

> … a sign for one or a group of successive musical pitches, predecessor of modern musical notes. Neums have been used in Christian (e.g., Gregorian, Byzantine) liturgical chant as well as in the earliest medieval polyphony (music in several voices, or parts) and some secular monophony (music consisting of a single melodic line) [15]

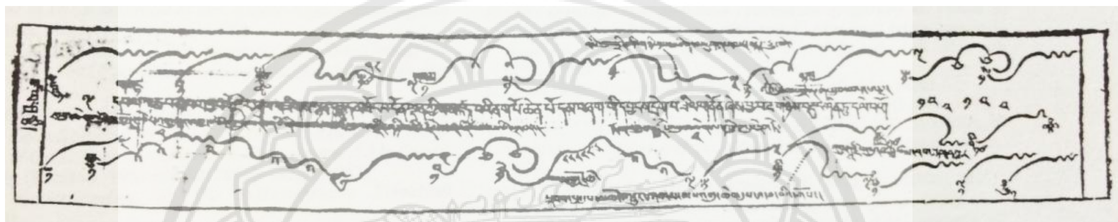
“ …การเขียน “นยูม” (neume) ปรากฏขึ้นระหว่าง คริสต์ศตวรรษที่ 9 เดิมเป็นเพียงการเติมเครื่องหมาย หรือสัญลักษณ์ลงไปในบทร้องประเภทเพลงสวดกรณีบทที่ไม่คุ้นเคย หรือไม่เคยร้องมาก่อน หรือเป็นเพลง ที่จำไม่ได้ การเห็นสัญลักษณ์ “นยูม” (neume) ทำให้เตือนความจำ หรือทำให้นึกถึงทำนอง ที่จะออกเสียงในบทร้องได้ Neume ได้มีความสำคัญมากขึ้นใน คริสต์ศตวรรษที่ 10th โดยเฉพาะในตอนปลายศตวรรษ ที่ได้มีการพัฒนารูปแบบการบันทึก “นยูม” (neume) ในแบบต่างๆ มากมาย อย่างไรก็ตามสามารถกล่าวได้ว่า “นยูม” (neume) เป็นเครื่องหมายที่เติมลงไปบนบทสวด ในตำแหน่งเหนือตัวอักษร เพื่อให้เห็นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง และระดับเสียงเพียงคร่าว ๆ เท่านั้น เป็นเครื่องช่วยเตือนความทรงจำเกี่ยวกับทำนองสวด



รูปภาพ 1 แสดงตัวอย่างโน้ตสัญลักษณ์ทางศาสนาคริสต์ ชนิด Breton neumes ที่ปรากฏอยู่ในช่วงต้นศตวรรษที่ 12 (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980: 136

[15] Encyclopedia Britannica online

นอกจากปรากฏการใช้สัญลักษณ์ในการออกเสียงสวดทางคริสต์ของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกแล้ว ยังปรากฏมีสัญลักษณ์ทำนองเดียวกันปรากฏในเอเชีย ได้แก่ โน้ตสวดพุทธศาสนานิกายมหายาน ของประเทศทิเบต เรียกว่า “dbyangs-yig” ซึ่งเป็นโน้ตที่ลามะทิเบตใช้สวดโดยเฉพาะ ยังไม่ปรากฏข้อมูลที่ชัดเจนเกี่ยวกับการบันทึกโน้ตนี้ (Sadie, 1980: 136) และมีรายงานว่าระบบโน้ตลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏใช้ในการสวดทางพระพุทธศาสนาของอินเดีย ทิเบต จีน และญี่ปุ่น ซึ่งอาจสันนิษฐานได้ว่าอาจมีการรับแนวคิดจากศาสนจักรทางเอเชียกลางในยุคโบราณ(Britannica Encyclopedia)



รูปภาพ 2 แสดงตัวอย่างโน้ตสัญลักษณ์ของทิเบต (Tibetan neumes)

ที่มา: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 1980: 151

จะเห็นได้ว่าการบันทึกโน้ตดนตรีโดยใช้สัญลักษณ์แทนทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองนั้นได้เกิดขึ้นในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก อย่างไรก็ตามการศึกษาการบันทึกโน้ตของดนตรีไทยนั้น ยังไม่ปรากฏการสร้างระบบโน้ตในลักษณะดังกล่าว หรือหากมีก็อาจสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นสัญชาติญาณของการพยายามบันทึกเพื่อมิให้หลงลืม หรือเพียงเพื่อหมายรู้ เตือนความทรงจำ ที่สามารถเข้าใจได้อย่างเฉพาะตัว ฉะนั้นรูปแบบการบันทึกทำนองสวดมหาชาติคำหลวงที่ปรากฏในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงกัณฑ์มหาพน ที่ตกทอดมาถึงปัจจุบันนี้นับว่าเป็นลักษณะของการบันทึกโน้ตลักษณะเดียวกับโน้ตดนตรีตะวันตกดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

2.5 ทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง

ประเด็นศึกษาวิจัยนี้ได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 3 ประเด็นคือทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียงและการกลายเสียงของคำในภาษา และแนวคิดเกี่ยวกับการพูด และการขับร้องเพลงนัยยะทั้งสามประเด็นนี้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ของเสียงสวดที่ทำการศึกษาวิจัยได้อย่างครอบคลุม

2.5.1 ทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

การวิเคราะห์ดนตรีในทำนองสวดทำนองหลวงนั้น ได้นำองค์ความรู้ทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) เป็นแม่แบบ แต่ปรับเนื้อหาประเด็นทางการศึกษาตามลักษณะดนตรีที่ศึกษา ซึ่งเป็นการศึกษาดนตรีในเชิงวิเคราะห์เนื้อหาดนตรี (systematic study) มีจุดหมายเพื่อสรุป คุณสมบัติของดนตรี (musical style) ในการศึกษามุ่งวิเคราะห์คุณลักษณะต่าง ๆ ของดนตรี โดยพิจารณาถึงส่วนประกอบมูลฐานที่ใช้ประกอบกันเป็นดนตรีนั้น ๆ การศึกษาเนื้อหาดนตรีนั้น มีลำดับกระบวนการต่าง ๆ ดังนี้ คือ การตรวจสอบปัจจัยพื้นฐานทางดนตรี ลักษณะการก่อตัว ของปัจจัยต่าง ๆ นั้นและรวมถึงการนำเสนอทางดนตรี

1) วิเคราะห์องค์ประกอบพื้นฐานทางดนตรี

1.1) บันไดเสียง (scale)

1.2) พิสัย (range)

1.3) ขั้นคู่ (interval)

1.4) ระดับเสียงศูนย์กลาง (pitch center)

1.5) ลักษณะเกี่ยวกับเวลา (concept of time)

1.6) โครงสร้างรูปแบบ (formal structure)

1.7) การจบวรรค (cadence formula)

2) ทฤษฎีในการวิเคราะห์ทำนอง

การวิเคราะห์ทำนองสวดทำนองหลวงในครั้งนี้ได้นำแนวคิดการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา มาใช้ในประเด็น มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1) องค์ประกอบย่อยของทำนอง

การวิเคราะห์ทำนองเพื่ออภิปรายลักษณะเฉพาะทางท่วงทำนอง ทำการพิจารณาจากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ก่อตัวกันขึ้นเป็นทำนอง จนเกิดเอกลักษณ์ของทำนองนั้น ๆ ส่วนประกอบของทำนองคือ วรรณะเสียง ขั้นคู่ ระหว่างเสียงต่าง ๆ และอัตราของความสั้น - ยาว ของเสียงต่าง ๆ

2.2) ขั้นคู่ระหว่างเสียง เป็นหน่วยย่อยทางโครงสร้างของทำนอง ขั้นคู่ระหว่างเสียงต่าง ๆ ยังประกอบไปด้วยองค์ประกอบย่อยอีก 3 ส่วนคือ

- ระดับเสียง (pitch)
- อัตราด้านเวลา (temporal value) ของเสียงแต่ละเสียง
- ความรู้สึก ที่เกี่ยวเนื่องกับการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่ง

2.3) อาการของการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง (pitch motion)

2.4) อาการของการเคลื่อนที่จากอัตราด้านเวลาหนึ่งไปยังอัตราด้านเวลาอื่น ๆ (temporal motion)

นักประพันธ์ได้นำองค์ประกอบทั้งสาม คือ 1) วรรณะเสียง 2) อัตราด้านเวลา และ 3) ความรู้สึกที่เกี่ยวเนื่องกับการเคลื่อนที่ ไปผสมกันในหลาย ๆ ขั้นคู่ จึงเกิดเป็นปรากฏการณ์ ที่เรียกว่า “ทำนอง”

2.5) ลักษณะการเคลื่อนไหวของทำนอง

จากแนวคิดอาการการเคลื่อนไหวของทั้ง ระดับเสียงและอัตราด้านเวลาทำให้เกิด การจำแนกเป็นองค์ประกอบ 2 ส่วน คือ ลักษณะโค้งของทำนอง (pitch curve) และอัตราความโค้งของทำนอง (temporal curve) การพิจารณาแนวทำนองในประเด็นทั้งสองนี้ ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

- การเคลื่อนที่ในระดับแนวสูงขึ้น (ascending)และการเคลื่อนที่ในระดับแนวต่ำลง (Descending) เป็นที่มาของการเกิดความรู้สึกตึงเครียดและผ่อนคลาย โดยระดับเสียงสูงที่สุด ของเพลงจะเป็นจุดที่ให้ความรู้สึกตึงเครียดที่สุด ในทางตรงกันข้ามระดับเสียงต่ำที่สุดในเพลง จะเป็นจุดที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลายมากที่สุดของเพลง ฉะนั้นการพิจารณาพิสัย(range) จึงเป็นประเด็น ในการวิเคราะห์ให้เห็นพื้นที่ของความรู้สึกทั้งสองอย่าง

- ลักษณะการเคลื่อนไหว (motion) และทิศทางการเคลื่อนที่ (contour) โดยอาการเคลื่อนไหวของทำนองจะแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงความรู้สึกแบบต่อเนื่องหรือกระตุก ส่วนทิศทาง การเคลื่อนที่ แสดงถึงทำนองนั้นอยู่ในภาวะตึงหรือผ่อนคลาย หรือสมดุล

(Garrett, 1958: 32-34)

2.5.2 ทฤษฎีเกี่ยวกับเสียงและการกลายเสียงของคำในภาษา

เสียงพูดในภาษา เป็นเสียงก้อง เสียงสั่นสะเทือนมีความกังวาน และออกเสียงได้ยาวนานกว่าเสียงไม่ก้อง จึงมีลักษณะเป็นเสียงดนตรี

ก. คุณสมบัติของเสียงพูดในเชิงเสียงดนตรี

คุณสมบัติของเสียงพูดในเชิงเสียงดนตรี ประกอบด้วยคุณสมบัติของเสียงลักษณะต่าง ๆ 4 ลักษณะ ดังนี้

1) ขนาดสั้นยาวของเสียง (quantity) คือการเปล่งเสียงออกมาให้หมดเสียงเร็วหรือช้า แล้วแต่จะกำหนดเวลาออกเสียงให้สั้นยาวหรือยาวนานคำว่าสั้นยาวเป็นเพียงข้อกำหนดที่ต้องมีเทียบกัน ภาษาไทยมีลักษณะการออกเสียงสั้น-ยาว เพียง 1 มาตรา และ 2 มาตรา เท่านั้นเรียกว่า ทีฆะ รัสสะ

2) ระดับเสียง (pitch) คือ เสียงสูงต่ำ เรียกว่า เสียงวรรณยุกต์

3) กระแสเสียง (timbre) คือคุณสมบัติของเสียงสองเสียง หรือมากกว่านั้น ที่มีระดับเสียงเท่ากัน แต่มีความแตกต่างกัน เช่นลักษณะเป็นเสียงอ่อนหวาน นิ่มนวลแตกต่าง กับเสียงกระด้างเสียงกร้าว

4) การเน้นเสียง (stress)คือเสียงหนักเบา ค่อยหรือดัง

เสียงเน้นหนัก เป็นเรื่องส่งลมขึ้นมาให้แรง ส่วนระดับเสียงเกี่ยวกับอาการสั่นสะบัด ของริมเส้นเสียงว่าถี่เร็วขนาดไหนในชั่วระยะหนึ่ง ซึ่งเสียงเน้นหนักเบาตรงกับบาลีเรียกว่า “ครุ-ลหุ”

ข. การกลายเสียงในภาษา

การกลายเสียงของคำ คือ การกลายเสียงพยัญชนะและสระ จากฐานกรณ์หนึ่งไปอีกฐานกรณ์หนึ่ง มีลักษณะหลายประเด็น เช่น การย้ายเสียง เสียงกร่อน การสับหน่วยเสียง เสียงเลื่อน การกลมกลืนเสียง การแปลงเสียงให้ต่างกัน การแยกส่วนผิดคำ การเติมหรือตัดเสียง ในคำเพื่อความสะดวกและความไพเราะในการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้จึงยกประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการกลายเสียงในทำนองสวด มีดังนี้

1) การกลายเสียงสระ กรณีเสียงสระควบกลายเป็นเสียงสระเดี่ยว เช่น เวียงเป็น วง เมียเป็นเม ตัวเป็นโต เป็นต้น เรียกว่า การแปลงเป็นเสียงสระเดี่ยว (Monophthongization) ถ้าเป็นลักษณะตรงกันข้าม เรียกว่า การแปลงเป็นเสียงสระผสม (Diphthongization)

2) การกลมกลืนเสียง (Assimilation) คือเสียงสองเสียงอยู่ใกล้กัน เสียงหนึ่งจะกลายเป็นมีเสียงคล้าย หรือเหมือนกันกับอีกเสียงหนึ่ง หรือเรียกว่าเสียงกลมกลืนกัน เช่น สิบเอ็ดเป็นสิบเบ็ด มนินา เป็นมลิลา อย่างนี้ เป็นอย่างงี้ รวมทั้งเสียงสระควบ ก็อยู่ในลักษณะการกลายเสียงได้ด้วย เช่น อา+อี เป็น อาย อู+อี เป็น อูย เหล่านี้เป็นต้น

3) การแยกพยางค์ (Syllabification) เป็นเรื่องเกี่ยวกับการออกเสียงสระและพยัญชนะ แต่ละเสียงแยกกันเป็นตัว ๆ

(เสฐียรโกเศศ, 2522: 121-256)

2.5.3 แนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์คีตศิลป์

ประเด็นของการวิเคราะห์ดนตรีประเภทดนตรีดั้งเดิม (Primitive Music) นั้น มีผู้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของดนตรีดั้งเดิมไว้ในแง่มุมต่าง ๆ ดังนี้

บรูโน (Bruno Nettl) [16] กล่าวลักษณะของดนตรีดั้งเดิมไว้ว่าคำร้อง (Song text) มักไม่มีลำนำ จังหวะ และการจัดระเบียบพยางค์ต่าง ๆ แน่นอน สม่ำเสมอ และมีการซ้ำทวน และแปรผันเสมอ การจัดสรรคำร้องในทำนองมีการปรับกรณีที่คำร้องมีจำนวนไม่เท่ากับทำนอง จึงมีการใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมายเพื่อช่วยให้พอดีกับทำนอง บางกรณีใช้พยางค์ที่ไม่มีความหมาย กรณีคำร้องมีความยาวไม่เท่าทำนองที่มี จึงต้องเป็นคำที่ไม่มีความหมายมักเป็นคำที่ประกอบด้วยพยัญชนะ 1 ตัว และสระ 1 ตัว

โครงสร้างทางท่วงทำนอง และชุดพยางค์ที่ไม่มีความหมาย (Meaningless Sequence & Rhythmic Construction) มีการจับตัวกันเป็นชุด (Sequence) ความสัมพันธ์ระหว่าง ชุดพยางค์ไม่มีทำนองและโครงสร้างทางดนตรีมีความน่าสนใจ เพลงจำนวนมากเป็นลักษณะโครงสร้างแบบ "ไอโซริทึ่ม" (Insorhythmic Structure) คือ รูปแบบของลำนำแบบเดียวมีการซ้ำอยู่ตลอด จำนวนรูปแบบลำนำที่ซ้ำมักเป็น 3 – 4 ครั้ง หลายเพลง มีชุดพยางค์ที่ไม่มีความหมาย (meamingless sequence) มีความสัมพันธ์กับกระสวนลีลาทำนอง (rhythmic construction) "ไอโซริทึมิค" (isorhythmic song) มักใช้ ชุดพยางค์ (syllabic sequence) อันเดียวกัน ในการซ้ำแต่ละครั้ง ถ้ามีรูปแบบลำนำหลากหลาย จำนวน ชุดพยางค์(syllabic sequence) จึงหลากหลายตามไปด้วย แต่มีความคล้ายคลึงกันบ้าง"

การลงจบของทำนอง (closing formula) ประกอบด้วย โน้ตยาว 3-4 ตัว และโน้ตเสียงสั้น 1 ตัว เป็นโทนิค (tonic) และสนับสนุนโดยพยางค์ที่ไม่มีความหมาย หรือเป็นการซ้ำการเน้นเสียงโทนิคและการลากเสียงยาวเสียงโทนิค ของทั้งภาษา และดนตรี มักสัมพันธ์กัน เป็นอิทธิพลอันส่งผลต่อสไตล์ดนตรีของคนแต่ละที่..."

ลักษณะทางภาษาถูกทำให้ต่างไปจากเดิมโดยสาเหตุการนำกฎทางดนตรีเข้ามาใส่ในคำร้อง นี่เป็นลักษณะร่วมของการก่อตัวของบรรดาดนตรีชนิดต่าง ๆ ที่มีในโลกไม่เพียงดนตรีดั้งเดิมเท่านั้น

ภาษาถูกแยกเมื่อคำถูกนำมารวมเข้ากับดนตรี ปัจจุบันอาจยังไม่สามารถพูดได้ว่าดนตรีเป็นส่วนย่อยของภาษา ประเด็นของเสียงของดนตรีดั้งเดิมในแง่เป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งต่าง ๆ ใช้ความคลุมเครือ และความซับซ้อนสับสนของเสียงที่ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับภาษา นั้นเป็นสัญลักษณ์อันหนึ่ง หรือเป็นการวาดลวดลายเสียง (Tone-Painting)

---

[16] Bruno Nettl, 1972: 21-25

บทที่ 3

สารัตถะในมหาชาติคำหลวง

การนำเสนอเนื้อหาในบทนี้ มุ่งเสนอข้อมูลประวัติความเป็นมา ปรากฏการณ์ด้านต่าง ๆ ตลอดจนองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องของมหาชาติคำหลวง

3.1 เทศน์มหาชาติ

การทำบุญทางพระพุทธศาสนามีหลายวิธี อาทิ ทำทาน รักษาศีล ภาวนา ส่วนการฟังธรรมบรรยายนั้นเป็นบุญกิริยาวัตถุทางพระพุทธศาสนาเช่นกัน ซึ่งเป็นการใช้เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาไม่ว่าจะเป็นพระสัจธรรมคำสอนของพระศาสดา ในหัวข้อธรรมต่าง ๆ และเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธประวัติของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า มาสาธยายด้วยวิธีการ "เทศน์" กลายเป็นขนบจัดขึ้นเป็นประจำ เรียกว่า "เทศน์มหาชาติ"เป็นการเทศนาที่กล่าวถึงมหาบารมีที่พระพุทธเจ้าได้บำเพ็ญตอนเป็นพระเวสสันดร มีทั้งหมด 13 กัณฑ์ รวม 1,000 คาถา กระบวนการเทศน์นั้นถูกสมทบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ ให้เกิดความตระหนักและเสริมคุณค่าทางวัฒนธรรมยิ่งขึ้นด้วยเครื่องประดับมณฑลพิธี รวมไปถึงการบรรเลงของวงปี่พาทย์ เฉกเช่นกับการชมละคร กล่าวคือต้องมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบอาอัปกิริยาที่สอดคล้องกับเรื่องราว ตั้งแต่ต้นจนจบ สีสันและบรรยากาศถูกประดิดประดอยสำเนียงอย่างวิจิตรบรรจงจึงเพื่อเป็นส่วนเสริมความน่าสนใจในสารัตถธรรม

"มหาชาติ" คือเป็นคัมภีร์บาลีรวมอยู่ในนิบาตชาดกตอนที่เรียกว่า มหานิบาติ หรือ ทศชาติ เล่าเรื่องการเกิดของพระโพธิสัตว์สิบชาติ เรื่องสุดท้ายคือ มหาชาติ หรือเวสสันดรชาดก มีคาถาภาษาบาลีบรรยายเรื่องจำนวนหนึ่งพันคาถา จึงเรียกโดยทั่วไปว่า "คาถาพัน" ชาดกเรื่องนี้มีความสำคัญกว่าชาดกเรื่องอื่น ๆ เพราะปรากฏพระบารมีของพระโพธิสัตว์ที่เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดรครบถ้วนทั้ง 10 ประการ คือ เนกขัมมะ วิริยะ เมตตา อธิฐาน ปัญญา ศีล ขันติ อุเบกขา สัจจะ ทาน และก่อนนั้นพระพุทธองค์ได้เสวยพระชาติมาแล้ว 10 พระชาติ ซึ่งมีชื่อย่อดังนี้ เต ช สุ เน ม ภู จ นา วิ เว จึงเรียกว่า "มหาชาติ" หรือมหาชาตก์ ซึ่งหมายถึงชาดกเรื่องยิ่งใหญ่[1]

[1] คณะทำงานโครงการรวมวรรณกรรมอาเซียน, 2543: 15

การที่เรียกเวสสันดรชาดกว่า “มหาชาติ” นั้นน่าจะมีเฉพาะในหมู่พุทธศาสนิกชนชาวไทย และไม่เรียกชาดกเรื่องอื่นๆ ว่า มหาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องเวสสันดรชาดกที่เน้นการบำเพ็ญทานบารมีของพระโพธิสัตว์เป็นที่รู้จักในดินแดนลุ่มน้ำเจ้าพระยามาตั้งแต่สมัยทวารวดีแล้ว เพราะสังคมทวาราวดีมีค่านิยมในเรื่องการสร้างสมบุญญาบารมี ตามประวัติศาสตร์การเทศน์มหาชาติสันนิษฐานว่าน่าจะมีมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยแต่ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง และมีการแปลเป็นภาษาไทยมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ดังความในจารึกนครชุม (หลักที่ 3 บรรทัดที่ 34-38) แสดงไว้ว่า “อันหนึ่งโสด นับแต่ปีสถาปนาพระมหาธาตุนี้ไปเมื่อหน้าได้เก้าสิบเก้าปีถึงในปีกุน อันว่าพระปิฎกไตรนี้จักหาย และหาคนรู้จักลิได้เลย ยังมีคนรู้กันสเล็กสน้อยไส้ ธรรมเทศนาอันเป็นต้นว่า พระ***มหาชาติ***หาคนสวดแลมิได้เลย ธรรมชาติชาดกอันอื่นไซร้ มีต้นหาปลายมิได้ มีปลายหาต้นมิได้เลย...” [2]

ในระยะแรกที่เรื่องมหาชาติฉบับบาลีตกเข้ามาในเมืองไทยใหม่ ๆ คงยังไม่มีผู้แปลออกเป็นภาษาไทย พุทธศาสนิกชนชาวไทยคงจะใช้เทศน์และสวดกันทั้งคาถาบาลี เพราะการเทศน์เช่นนั้นยังนิยมฟังกันอยู่เรียกว่า “เทศน์คาถาพัน”ต่อมามีผู้รู้ภาษาบาลี แปลเรื่องเวสสันดรออกเป็นภาษาไทย และมีผู้เลื่อมใสได้เขียนให้ไพเราะตามหลักกวีนิพนธ์ มหาชาติพากย์ไทยจึงมีสำนวนต่าง ๆ หลายสำนวน และเป็นตอนหลายตอน หรือกัณฑ์ มีทั้งหมด 13 กัณฑ์” [3] และได้จัดเป็นแบบฉบับครั้งสำคัญ และแพร่หลายมากในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแห่งสมัยกรุงศรีอยุธยา จนกระทั่งกลายเป็นประเพณีประจำปีของคนไทยสืบมา

คำว่า “คำหลวง” นั้นหมายถึงหนังสือที่ทางพระพุทธศาสนาประพันธ์ขึ้นพิเศษเพื่อให้เป็นแบบฉบับของชาติ ซึ่งเกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้เนื่องจากสันนิฐานได้ว่าปรากฏหนังสือที่เกิดจากการแต่งขึ้นโดยผู้รู้จากสำนักต่าง ๆ อย่างเอกเทศ มีความหลากหลายแม้เรื่องเดียวกันก็มีความแตกต่างกันด้านเนื้อหาสำนวนและอักขรวิธีใคร่จะหาฉบับที่สมบูรณ์เป็นหลักนั้นได้ยาก ฉะนั้นจึงเป็นประเด็นที่ ทางราชการจำเป็นต้องดำเนินการชำระความให้เกิดความสมบูรณ์ไว้ให้เป็นแบบแผนในการศึกษาในชั้นต่อไป อีกทั้งยังเป็นการสร้างอนันตกุศลในการสืบต่อพระศาสนา

> ชาดกเรื่องเวสสันดรได้รับความนิยม และนับถือมากมาตั้งแต่ต้น จากเป็นคัมภีร์เรื่องแรก ๆ ที่ได้แปลมาสู่ภาษาไทย ฉบับเก่าที่สุดซึ่งเหลือตกทอดมาถึงปัจจุบันได้แก่ ***มหาชาติคำหลวง*** ซึ่งกษัตริย์โปรดฯ ให้ประชุมนักปราชญ์แปลขึ้น ***แต่ก่อนหน้านั้นก็คงจะมีการแปลโดยปัญญาชนในวัดมาแล้ว*** (ด้วยเหตุนี้ จึงเรียกว่า “คำหลวง” ให้ต่างจากฉบับ “คำวัด”) แต่นอกจากชาดกเรื่องสำคัญนี้แล้ว ชาดกอื่น ๆ ก็ถูกแปลเพื่อสวดหรือเล่าให้

[2] ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 1 หน้า 45 อ้างใน มณี พยอมยงค์, 2519: 22

[3] พิชิต อัคนิจ, 2536: 84

อุบาสกอุบาสิกาฟังเช่นกัน ยังมีฉบับเหลือตกทอดมาอยู่มาก เป็นนิทานบ้าง ชาดกบ้าง ซึ่งแต่งเป็นกลอนสวดสำหรับไว้สวดในวัด ในงานนักขัตฤกษ์ [4]

นอกจากนี้ยังมีคำบ่งความหมาย "คำหลวง" ปรากฏในโคลงบานแผนกท้ายเล่มคัมภีร์มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน ที่สืบทอดต่อกันมาจนกระทั่งปัจจุบัน ได้กล่าวถึง ลักษณะสำคัญของคำดังกล่าว คือ เป็นผลงานที่พระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้สร้างขึ้น ดังความว่า

(12) มีนามว่าไว้พระ ***คำหลวง***
แรกเรยกตามกระทรวง ***กระษัตริย์ส้าง***
ที่ตื้นต่ำสติปอง ปองเรียก อึงนา
ยังอ่อนแออ่านอ้าง โอ่เอ้พิหารราย[5]

หนังสือคำหลวงในวรรณคดีมีหนังสือ "คำหลวงอยู่เพียง 4 เรื่อง คือ มหาชาติคำหลวง นันโทปนันทสูตรคำหลวง พระมาลัยคำหลวง และพระนลคำหลวง นับว่าเป็นประเภทหนังสือที่ไม่มีมาก พิจารณาตามหนังสือทั้งสี่เรื่องที่กล่าวมา พอจะอนุมานได้ว่า หนังสือคำหลวงนั้นมีลักษณะเฉพาะดังนี้[6]

1) เป็นหนังสือที่พระมหากษัตริย์ หรือเชื้อพระวงศ์ผู้ใหญ่จัดให้มีขึ้น จะโดยทรงนิพนธ์เอง หรือทรงเป็นพระธุระให้ผู้อื่นนิพนธ์ขึ้นก็ได้

2) เนื้อเรื่องต้องเป็นเรื่องที่ศักดิ์สิทธิ์หรือเป็นเรื่องสำคัญทางศาสนา หรือ ตำนาน

3) แบบคำประพันธ์หนังสือคำหลวงมีทั้ง โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน

"คำหลวง" อาจหมายถึง เป็นฉบับที่ถูกต้อง ควรยึดเป็นแบบแผนได้

นอกจากนี้ลักษณะเฉพาะของวรรณกรรม "คำหลวง" ยังเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเฉพาะอันสืบเนื่องกับความเชื่อทางพระพุทธศาสนาด้วย

"วรรณกรรมราชสำนักอยุธยาที่เหลือตกทอดมาถึงปัจจุบันโดยส่วนใหญ่มีหน้าที่ในด้านศาสนา(หรือการสั่งสอน) และด้านพิธีกรรมทั้งสิ้นโองการแช่งน้ำมีหน้าที่ทางพิธีกรรมอย่างเห็นได้ชัด เช่นเดียวกับฉันท์ ดุษฎีสังเวยกล่อมช้าง ส่วน***มหาชาติคำหลวง***กาพย์มหาชาติ

---

[4] สาส์สมเด็จ, 2493: 87-88

[5] หนังสือพระมหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน ฉบับกรมการศาสนา, โคลงบานแผนก

[6] เปลื้อง ณ นคร, ประวัติวรรณคดีไทย หน้า 82 อ้างใน มณี พยอมยงค์ , 2519: 23

ตลอดจนมหาชาติกลอนเทศน์ หรือ นันโทปนันทสูตรคำหลวง
กับพระมาลัยคำหลวง ก็มีหน้าที่ทางศาสนา กับพิธีกรรมผสมปนเปกัน...”[7]

สามารถสรุปได้ว่าการที่วรรณกรรมฉบับสำคัญจำนวนหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทย ปรากฏใช้คำว่า“คำหลวง”ต่อท้ายชื่อหนึ่งนั้นเป็นการระบุถึงมีมาของการสร้างขึ้นว่าเกี่ยวเนื่องกับพระมหากษัตริย์ ด้วยพระราชประสงค์ที่จะให้ผลงานการสร้างสรรค์ขึ้นนั้น เป็นแบบฉบับที่ยึดถือเป็นแบบอย่างที่สมบูรณ์ของการศึกษาหรือการนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ นอกจากนี้ยังพบว่าเป็นหนังสือที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนา ตำนาน รวมทั้งใช้ในพิธีกรรมเฉพาะอันประกอบไปด้วยฉันทลักษณ์ที่หลากหลาย

3.2 ประวัติการประพันธ์มหาชาติคำหลวง

ต่อมามีการแต่งเรื่องมหาชาติขึ้นใหม่ในสมัยอยุธยา สมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนารถ เรียกว่า ***“มหาชาติคำหลวง”*** โดยกรุงศรีอยุธยารับธรรมเนียมการอ่านเวสสันดรชาดกมาจากล้านนาที่พระเจ้าติโลกราชจัดให้มีขึ้นเพื่อให้สัปบุรุษ (คนดี ฆราวาสผู้มีศรัทธาในศาสนา)ให้อุบาสกอุบาสิกาฟังในโอกาสทำบุญให้ทานในวันเทศกาลเข้าพรรษาการเทศน์มหาชาตินั้นสอนให้คนรู้จักทำความดีประกอบกรรมดี รู้จักการบำเพ็ญบุญบริจาคทาน สละทรัพย์ เพื่อสาธารณะประโยชน์เป็นการลดความตระหนี่ในใจ ลดความเห็นแก่ตัวหรือการทำใจไม่ยึดติดกับสิ่งที่เป็น รูป รส กลิ่น เสียง ที่เป็นอนิจจังเพราะเวลาตายไปแล้ว ไม่มีใครเอาเงินทองไปได้มีแต่ความดีและความชั่วเท่านั้นที่สามารถเอาไปได้ในภพหน้านั่นเอง

การวินิจฉัยเรื่องการสร้างมหาชาติคำหลวงว่าเกิดขึ้นเมื่อใดนั้น พบว่ามีข้อมูลที่สอดคล้องและขัดแย้งกันบ้าง อย่างไรก็ตาม วันเนาว์ ยูเด็น[8] ได้รวบรวมจาก สามแหล่งข้อมูลที่สรุปตรงกัน ดังนี้

ในพงศาวดารหลวงประเสริฐกล่าวว่า

“เมื่อปีขาล พ.ศ. 2025 ท่านให้เล่นการมหรสพ 15 วัน ฉลองวัด
พระศรีรัตนมหาธาตุแล้วจึงพระราชนิพนธ์มหาชาติคำหลวงจบบริบูรณ์”

---

[7] นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2527: 36
[8] วันเนาว์ ยูเด็น, 2527: 77-78 อ้างใน เอกพงศ์ ประสงค์เงิน. ศึกษามหาชาติคำหลวงในแง่สัทศาสตร์, 2537: 47

พระราชพงศาวดารเรื่องพระเจ้าปทุมสุริยวงศ์ สมุด 1 กล่าวว่า

> “ใน จ.ศ. 844 ปีขาลจัตวาศก สมเด็จพระบรมไตรโลกนารถให้ชุ้นุ้สงฆ์สารสังวาสและนักปราชญ์ราชบัณฑิตทั้งปวง ผูกพระมหาชาติคำหลวงพิสดารทั้ง 13 กัณฑ์ ประดับด้วยคาถาพันบริบูรณ์”

และในตอนท้ายของนันโทปสูตรคำหลวงของเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ กล่าวว่า

> “เมื่อแรกแต่งมหาชาติคำหลวงนั้นจุลศักราช 844 วัตถุประสงค์เพื่อใช้สวดให้อุบาสกอุบาสิกาฟัง โดยยกคาถาภาษาบาลีขึ้นมาวรรคหนึ่งแล้วแปลแต่งด้วยคำประพันธ์หลากหลายอาทิ เช่น ร่ายโบราณ ร่ายยาว กาพย์ยานี กาพย์บัง กาพย์สุรางคณางค์ เมื่อจบเนื้อความ ของคาถาวรรคหนึ่งก็ขึ้นต้นคาถาวรรคต่อไปแล้วก็แปลสลับกันไปจนจบ”

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ [9] ทรงประทานพระวินิจฉัยถึงความแตกต่างระหว่างมหาชาติคำหลวงฉบับสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ กับกาพย์มหาชาติฉบับพระเจ้าทรงธรรมได้อย่างชัดเจน ทรงชี้ถึงวัตถุประสงค์ของการสร้างขึ้นใหม่ของพระเจ้าทรงธรรมและเหตุผล สมทบอันเป็นลักษณะเฉพาะของมหาชาติคำหลวงฉบับแรก ดังความว่า

> สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพจึงประทานอธิบายไว้ว่า มีจดหมายเหตุปรากฏว่า มหาชาติคำหลวงแต่งในแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ และทรงเล่าตำนานการแต่งมหาชาติ ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมไว้อีกอย่างหนึ่ง ปรากฏในพระราชพงศาวดารว่า เมื่อในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ซึ่งเสวยราชย์เมื่อปีขาลจัตวาศก พ.ศ. 2163 ได้โปรดให้แต่งหนังสือมหาชาติคำหลวง ที่กล่าวในหนังสือพงศาวดารนี้ ถ้าหากว่าผู้แต่งหนังสือพระราชพงศาวดาร มิได้หลงเอาเรื่องแต่งหนังสือมหาชาติคำหลวง ครั้งแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ มาหลงผิดรัชกาลก็แปลว่า เมื่อแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมนั้น ได้โปรดให้แต่งหนังสือมหาชาติคำหลวงขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งเชื่อได้โดยทางสันนิษฐานว่าจำต้องแปลงกับหนังสือมหาชาติคำหลวงครั้งแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ มีหนังสือ ***กาพย์มหาชาติ*** สำนวนแต่งครั้งกรุงเก่าและเป็นสำนวนดีแต่งผิดกับมหาชาติคำหลวงครั้งแผ่นดินสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ

[9] ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานเทศมหาชาติ

> ***ขยายความในภาษาไทยยาวไม่สลับวรรคกับคาถาภาษาบาลี และมีศัพท์บาลี น้อยเป็นกาพย์ภาษาไทยส่วนมาก*** แต่ผิดกับหนังสือมหาชาติที่ใช้เทศน์ กันอยู่ทุกวันนี้ ด้วยแต่งเรื่องยาว จะเทศน์ให้จบในวันเดียวกันทั้ง 13 กัณฑ์ไม่ได้ จึงสันนิษฐานว่า กาพย์มหาชาติจะเป็นหนังสือที่กล่าวว่า แต่งในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม เพราะสำนวนดีเกินกว่าใคร ๆ จะแต่งตามวัดหรือตามบ้านโดยลำพัง ***บางทีเหตุมีมูลจะเป็นด้วยสมเด็จ พระเจ้าทรงธรรมทรงพระราชดำริ เห็นว่ามหาชาติคำหลวงของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถนั้น คำแปลภาษาไทยสั้นนักและซ้ำสลับกับภาษาบาลีทุกวรรคไป ผู้ฟังไม่ใคร่เข้าใจความ จึงโปรดให้ประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตแต่งมหาชาติคำหลวงใหม่ขึ้นอีกวาระด้วยมุ่งหมายให้เข้าใจภาษาไทยเป็นสำคัญ*** และกันเอาบาลีไว้เสียส่วนหนึ่ง เมื่อมีหนังสือคำหลวงชุดนี้ขึ้นพระจึงเอาไปเทศน์เนื่องจากหนังสือมหาชาติสำนวนนี้ดำเนินความยาวมาก จะเทศน์ให้จบทั้งสิบสามกัณฑ์ในวันเดียวไม่ได้ บัณฑิตในสมัยกรุงศรีอยุธยาชั้นหลังจึงเอาหนังสือมหาชาติสำนวนครั้งแผ่นดิน สมเด็จพระเจ้าทรงธรรมนั้นมาตัดความภาษาไทยให้สั้นลง ให้เทศน์ได้ทั้งภาคภาษาบาลีและคำแปลจบในวันเดียว จึงสำเร็จเป็นรูปหนังสือมหาชาติ ที่เราได้ฟังกันในชั้นหลังนี้มีมาแต่ตั้งกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย และแยกย้ายกันแต่งหลายครูหลายอาจารย์ ไม่ได้รวมกันทำอย่างหมาชาติคำหลวง

นอกจากนี้ สุภาพรรณ ณ บางช้าง[10] ยังสรุปสอดคล้องกับข้อมูลดังกล่าว และแยกแยะลักษณะเฉพาะของมหาชาติทั้งสองวาระ อันได้แก่ มหาชาติคำหลวงกับกาพย์มหาชาติ ความว่า “ลักษณะการสวด(มหาชาติ) อาจเริ่มขึ้นแต่สมัยสุโขทัย แต่ยังไม่มีฉบับสวดที่เป็นหลัก ในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ จึงได้โปรดให้นักปราชญ์ราชบัณฑิตช่วยกันแต่งมหาชาติคำหลวงให้เป็นหลักของการสวดมหาชาติ การสวดนี้ นักสวดผู้เป็นคฤหัสถ์เป็นผู้สวด” และนอกจากนี้ยังระบุชัดเจนว่ากาพย์มหาชาตินั้น แต่งขึ้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ความว่า “ใน พ.ศ. 2145 สมเด็จพระเจ้าทรงธรรมได้โปรดให้นักปราชญ์ราชบัณฑิตแต่งกาพย์มหาชาติ สำหรับให้พระเทศน์ให้ประชาชนเข้าใจเรื่องง่ายขึ้น วิธีการแต่ง ยกบาลีขึ้นตั้งอย่างสั้น ๆ แล้วพรรณนาขยายความเป็นภาษาไทย มิใช่เป็นการแปลบาลีเป็นไทยวรรคต่อวรรคอย่างในมหาชาติคำหลวง[11]”

---

[10] สุภาพรรณ ณ บางช้าง, 2535: 208

[11] เล่มเดียวกัน, 2535: 209

อย่างไรก็ตามปรากฏข้อมูลที่ขัดแย้งกับข้างต้นได้แก่ เนื้อความในพระราชพิธีสิบสองเดือน พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ได้ทรงวินิจฉัยว่า พระเจ้าทรงธรรม เป็นผู้ประดิษฐ์ ทำนองสวด ดังความว่า

> อนึ่ง มหาชาติคำหลวงนี้มีทำนองที่สวดประกอบด้วยเม็ดพรายสูงต่ำลึกซึ้ง จนไม่สามารถที่จะจำไว้ได้ หรือจะนึกทำให้ถูกขึ้นใหม่ ต้องมีเครื่องหมาย ที่ขึ้นที่ลงที่สูงที่ต่ำระดะเต็มไปทุก ๆ วรรค ทำนองนั้นก็ไม่คล้ายคลึง เทียบเทียมกับทำนองอย่างอื่นเลย เป็นทำนองอันเกิดขึ้นจากพระราชดำริ ของพระเจ้าทรงธรรมนั้นเอง ส่อให้เห็นว่าท่านคงเป็นผู้ชำนาญในการสวด เรียนต่าง ๆ ทุกอย่าง มีพระสุระเสียงอันไพเราะคล่องแคล่ว อาจจะ บัญญัติทำนองขึ้นใหม่ให้แปลกเปลี่ยนกับที่เคยมีมาแต่ก่อนได้ แล้วทรง พระอุตสาหะฝึกหัดด้วยพระองค์เอง ให้ราชบุรุษผู้เจ้าพนักงานรับเครื่อง ราชบรรณาการเป็นกรมนักสวด[12]

ถึงแม้ว่าปรากฏข้อมูลที่ขัดแย้งด้านตัวบุคคล ซึ่งต้องไปการสืบค้นหลักฐานยืนยันด้านเวลา และเหตุการณ์สัมพันธ์ แต่ส่วนรายละเอียดเกี่ยวกับลักษณะทำนองที่พรรณนาไว้ นับว่ามีคุณค่า อย่างมาก นอกจากได้ทราบถึงลักษณะเฉพาะพระองค์ของพระเจ้าทรงธรรมโดยอย่างละเอียด ทั้งทาง พุทธศาสน์ อักษรศาสตร์ รวมทั้งคีตศิลป์ด้วย อย่างไรก็ตาม ในสมัยพระองค์ฯ มีบันทึกที่กล่าวว่า ท่านได้แต่งมหาชาติขึ้นด้วยมีพระราชประสงค์เพื่อช่วยให้เรื่องราวของมหาชาติแจ่มชัดยิ่งขึ้น ช่วยให้ผู้ฟัง มีความเข้าใจง่ายขึ้นกว่าฉบับก่อนหน้านั้น ด้วยข้อมูลนี้จึงนำไปสู่ข้อสันนิษฐานที่ว่า อาจเนื่องด้วย พระนามของพระมหากษัตริย์มีความคลาดเคลื่อนไป อย่างไรก็ดีการพรรณนาถึงลักษณะเฉพาะต่าง ๆ ของมหาชาติคำหลวงที่ปรากฏนั้น ได้ฉายถึงความเฉพาะต่าง ๆ ที่น่าสนใจ ซึ่งเป็นการยาก ที่จะหาได้ในแหล่งข้อมูลอื่น ๆ สามารถสรุปได้ ดังนี้

1) ทำนองที่สวดประกอบด้วยเม็ดพรายสูงต่ำลึกซึ้ง
2) ไม่สามารถจำทำนองไว้ได้ ต้องมีเครื่องหมาย
3) ลักษณะของเครื่องหมาย มีสัญฐานขึ้น-ลง จำนวนมากปะปนอยู่กับอักขระ
4) ทำนองนั้นก็ไม่คล้ายคลึงเทียบเทียมกับทำนองอย่างอื่นเลย

เป็นที่แน่ชัดว่า “กาพย์มหาชาติ” นั้นเป็นมหาชาติฉบับที่ 2 ที่ถูกปรับขึ้นสืบเนื่องจาก ต้นฉบับคือ “มหาชาติคำหลวง” ซึ่งมีความเฉพาะแตกต่างกันอย่างชัดเจน ในด้านการประพันธ์ที่มี

[12] พระราชพิธีสิบสองเดือน, 2552: 295

เนื้อหาภาษาไทยค่อนข้างยาว โดยขยายความมากขึ้นจากต้นฉบับทั้งนี้เพื่อเป็นการแก้ไขประเด็นการฟังรู้เรื่องได้ยากอันเนื่องมาจากการวางวรรคภาษามคธ(บาลี)สลับกับวรรคภาษาไทยชนิดวรรคต่อวรรคที่ค่อนข้างถี่ในต้นฉบับ จึงปรับการนำเสนอเนื้อความภาษาไทยให้อย่างราบรื่น และที่น่าสังเกตคือเปลี่ยนผู้สาธยายจากราชบัณฑิตเป็นพระภิกษุสงฆ์ ฉะนั้นรูปแบบดังกล่าวจึงเป็นลักษณะการเทศน์ มิใช่สวดอย่างต้นฉบับ ในปัจจุบันเป็นการจึงยึดแนวปฏิบัติการสาธยายพระมหาชาติด้วยการเทศน์โดยพระภิกษุสงฆ์ นอกจากนี้ยังมีทำนองเฉพาะครบทั้ง 13 กัณฑ์ ที่มีความแตกต่างกัน เมื่อเกิดฉบับทางราชการหรือเรียกว่า "ทำนองหลวง" ขึ้นแล้ว ย่อมเป็นเรื่องปกติที่จะเกิดสำนวนและทำนองแบบราษฎร์ขึ้น ฉะนั้นกาพย์มหาชาติในลำดับนี้ จึงเป็นวรรคกรรมมหาชาติฉบับที่สองและมีทำนองเฉพาะแบบแผน ของราชสำนักปรากฏควบคู่กับทำนองของราษฎร

> ต่อมาเมื่อสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมได้ให้แต่งมหาชาติคำกาพย์ขึ้น ดังที่กล่าวมาข้างต้นก็ทำให้เข้าใจเรื่องได้ง่ายกว่ากว่ามหาชาติคำหลวงและเหมาะแก่การที่จะว่าเป็นทำนองเรียบ ๆ ได้ พระภิกษุสงฆ์จึงเอาไปเทศน์ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่า "การที่พระเทศน์มหาชาติ" มาถึงปัจจุบัน เทศน์มหาชาติมีระเบียบต้องว่าเป็นทำนอง เป็นประจำกัณฑ์ต่างกัน 13 กันฑ์ และมีครูอาจารย์ฝึกหัดซ้อมทำนองหลวงก็มี ทำนองราษฎรหรือเชลยศักดิ์ก็มีพระผู้เทศน์ในพิธีทางราชการแต่ก่อน จะมาต้องหาครูอาจารย์ที่ชำนาญในการว่าทำนองหลวง ให้ช่วยแนะนำฝึกสอนให้ ในสมัยรัชกาลที่ 6 และ 7 เมื่อพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นพงศาดิศรมหิปยังมีพระชนม์อยู่ได้ทรงเป็นพระธุระเอาพระทัยช่วย ฝึกซ้อมและมีพระภิกษุไปถวายตัวเป็นศิษย์หลายรูป ส่วนตามชาวบ้านนั้นชอบทำนองผาดโผน เรียกกันว่า ทำนองราษฎร์ หรือทำนองเชลยศักดิ์ มีหลายแบบหลายทำนอง ยังพอหาฟังได้ในปัจจุบันนี้[13]

หลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่เชื่อได้ว่า มีการยืนยันกาลแห่งการแต่งมหาชาติคำหลวงที่ชัดเจน นั่นคือเนื้อความท้ายกัณฑ์มหาพน เรียกว่าโคลงบานแผนกท้ายคัมภีร์มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน ฉบับที่ตกทอดมาถึงกรมการศาสนาในปัจจุบัน เนื้อความเกี่ยวข้องกับที่มาของมหาชาติคำหลวงจำนวน 13 บท ต่อจากนั้นอีก 9 บทเป็นการพรรณนาเกี่ยวกับความอาลัยจากเหตุสวรรคตของสมเด็จพระสังฆราช ในข้อความเป็นบทส่งท้ายเนื้อหาประจำกัณฑ์มหาพน ขึ้นต้นว่า "จบเสรจ์สำเรจ์เรื่องมหาพน เช่นชาติทชีคน คตคู้" จากนั้นเนื้อความเป็นการเท้าความกำเนิดพระมหาชาติคำหลวง

---

[13] มณี พยอมยงค์, 2519 : 39-40

จนกระทั่งโคลงบทที่ 3 ปรากฏปีขาลจุลศักราช 844 เมื่อได้ค้นคว้าเทียบเคียงปีพุทธศักราชแล้ว ก็ปรากฏว่าปีจุลศักราชดังกล่าวนั้น ตรงกับปีพุทธศักราช 2025 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถครั้งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมนักปราชญ์ทุกฝ่ายแต่งไว้ครบทั้ง 13 กัณฑ์ ในปีพุทธศักราช 2025 ตรงตามพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ และบันทึกของเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศว่าไว้ จึงขอแสดงเนื้อความที่ปรากฏในโคลงท้ายกัณฑ์มหาพน ดังนี้

(3) ปีขาลจัตวาศก จุฬศัก
กะราชนับบรปักษ์ แปดร้อย
สี่สิบสี่สังวัจฉะรัก ราวเนื่อง
ชุมพระสงฆ์ใหญ่น้อย นับหนั้งแน่นโรง



รูปภาพที่ 1 แสดงภาพต้นฉบับโคลงบานแผนก บทสวดลำดับที่ 3 กล่าวถึงปีที่สร้างพระมหาชาติคำหลวง คัมภีร์มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน ฉบับของกรมการศาสนา

ที่มา: นายเดชา ศรีคงเมือง ถ่ายภาพ วันที่ 17 สิงหาคม 2549

ฉะนั้นในการศึกษาครั้งนี้จึงทำการคัดลอกเพื่อทำนองพิจารณาความให้ถ่องแท้ และทำการผันอักษรเป็นไปตามต้นฉบับบันทึกไว้ทุกประการซึ่งอาจไม่ตรงกับอักขระวิธีในปัจจุบันซึ่งจะพบการผันรูปอักษรของคำต่าง ๆ ยังมีความดั้งเดิมอยู่มาก ภาพรวมทั้งหมดของเนื้อหาในโคลงบานแผนกดังกล่าวจำนวน 13 บท ได้บอกทั้งกาลที่แต่ง ประวัติการแต่ง และประวัติการสวด ความว่า

(1) จบเสรจ์สำเรจ์เรื้อง มหาพน
เช่นชาติทชีคน คดคู้
สามารรถอาจเอาตน ตามติด ต่อนา
ถึงพระอรรจุตรรู้ รอบถ้อยแถลงทาง

(2) หนึ่งมีในราชเจ้า ษาวดาร
อดิตกาลนับนาน เนอนแล้ว
ครั้ง พระปิ่นปทุมมาลย์ นครวัต
บรมราชเรืองแผ้ว ผ่องพ้นเพียบบุญ

(3) ปีขาลจัตวาศก จุฬศัก
กะราชนับบรปักษ์ แปดร้อย
สี่สิบสี่สังวัจฉะรัก ราวเนื่อง
ชุมพระสงฆ์ใหญ่น้อย นับหนั้งแน่นโรง

(4) นักปราชฯบัณฑิตยด้วย ดับกัน
ผูกพระชาดกบพ์ เลอศแก้ว
พิษฎารสิบสามกัณฑ์ เกนท่วน จบนา
ปรกอปศบทเสรจ์แผ้ว ผ่องไว้เป็นเฉลม

(5) บูชาลิชล้วน เงินคำ
ต้งงแรกแต่กระทำ ท่วนถ้อย
บทหนึ่งประโคมคำ ***คำหนึ่ง นับนา***
บขาดอักษรสร้อย เสจสิ้นเกลากลอน

เนื้อความของโคลงบทที่ 5 นี้ ผู้วิจัยขอเสนอข้อวินิจฉัยในมุมมองที่ยังไม่ปรากฏ ดังนี้ “บทหนึ่งประโคมคำ คำหนึ่ง นับนา บ่อขาดอักษรสร้อยเสร็จสิ้นเกลากลอน”

“บทหนึ่งประโคมคำ” หมายถึงการสวด เพราะการ “ประโคม” หมายถึงการทำให้เกิดเสียงดังขึ้น ในบริบทนี้มิได้เกี่ยวข้องกับการประโคมดนตรีแต่อย่างใด และ “คำหนึ่งหนึ่งนา” เป็นลักษณะของการสวดแต่ละคำ ๆ ไปพร้อมกัน นี้เป็นการแสดงถึงกระบวนการประพันธ์ที่ต้องอาศัยการบูรณาการความรู้จากศาสตร์หลายแขนง ในส่วนปราชญ์ด้านวรรณกรรมจัดสร้างคำตามเงื่อนไขของฉันทลักษณ์เสร็จลำดับหนึ่ง จากนั้นส่งต่อไปยังปราชญ์ด้านการสวดอีกต่อหนึ่ง น่าจะเป็นขั้นตอนสุดท้าย เพื่อเป็นการตรวจสอบผลการประพันธ์อันมีรากฐานจากฉันทลักษณ์ ความไพเราะต่าง ๆ น่าจะมีการได้ลงมติกันเป็นลำดับสุดท้าย หากมีการปรับปรุงก็จะทำการแก้ไขและคงบันทึกเป็นมติไว้ ซึ่งการวินิจฉัยนี้มีความหนักแน่นยิ่งขึ้นด้วยการสนับสนุนของบาทสุดท้าย “บ่อขาดอักษรสร้อยเสร็จสิ้นเกลากลอน” ถือเป็นการสรุปผลและกระบวนการสร้างที่เป็นลำดับกระบวนการ ผลการตรวจสอบมิให้เกิดการผิดพลาดตามมติที่ลงความเห็นไว้แล้ว ฉะนั้นกระบวนการประพันธ์นี้เป็นที่มั่นใจได้ว่าหากมีหลักการที่ไม่สอดคล้องกับขนบแต่เดิมแล้ว นั่นหมายถึงเป็นความประสงค์ของเหล่านักปราชญ์

(6) อักษรคณะใด ดับแถลง
ยิ่งคิดยิ่งฉงนแคลง เคลือบไคล้
ใครอย่าอวจอย่าแรวง คำท่าน เพราะนา
รู้ตื่นรู้งดไว้ อย่าได้ตีเตียน

บทนี้ยังคงเป็นเรื่องการยืนยันในความถูกต้องในการแต่ง ที่มีการพิจารณาอย่างถี่ถ้วนแล้ว และคาดการณ์ว่าอาจมีผู้เห็นต่างไปในหลักการประพันธ์ดังกล่าว หรืออาจไม่มั่นใจในความถูกต้อง ตลอดจนมีผู้ปรามาสและนำไปสู่ถือวิสาสะปรับปรุงเปลี่ยนแปลงผลงานการประพันธ์มหาชาติคำหลวงสำนวนนี้ให้แตกต่างไปจากต้นฉบับ ท่านจึงกล่าวว่า ปัญญาไม่ถึงเหล่านักปราชญ์แล้ว อย่าวิจารณ์ว่าท่านแต่งไม่ถูกต้อง ดังความว่า

(7) ศรบทหนึ่งผึ้งเปิด แปลกแปล
ความคิดคิดความแคว ขวักไขว้
ของท่านย่อมผรรแปร เปรยวปรุะเปร่องนา
ควรนบควรนึกไหว้ ท่านไว้เป็นครู

(8) เรื่องราวเยี่ยงอย่างนี้ มีมา
สำรับกรษัตรา ทุกไท้
เฉภาะสวดพระวษา สามนัด
อย่างยอดยอดยากไซร้ สืบเหยี้ยงพระนคร

เมื่อแต่งเสร็จแล้วก็ตั้งไว้ประจำสำหรับวัดพระศรีสรรเพ็ชญ์ นัยว่าเป็นประเพณีที่ ปฏิบัติกันสืบมาในระดับพิธีราษฎร์ ก่อนที่พระมหากษัตริย์ จะต้องเสด็จมาฟังสวดในพรรษาสามนัด คือเข้าพรรษา กลางพรรษา และออกพรรษา ดังปรากฏในโคลง

(9) ครั้งกรุงศรีอยุธเยศเจ้า จอมเจยว
อณาจักรเดจ์เดยว ท่านไท้
ทรงพระเมตตาเอยว สูญเสื่อม เสียนา
โปรดประทานนักสวดได้ รับเครื่องถวายกัณฑ์

(10) ต้งงสวดอาวาษไว้ สรรเพชฯ
สวดนัดหนึ่งท่านเสดจ์ ทุกครั้ง
ทรงฟังจนจบเสรจ์ ชาดก เรื่องนา
มีพระศัรทธาต้งง ตอบต้องเงินตรา

(11) เปนเงินสามชั่งไซร้ สิบสอง
นักสวดท่วนทู่วผอง เพียบหน้า
นบจิตรเจตนาปอง ปูนปิ่น เกล้านา
เฉลมพรยศจอมหล้า เลอศล้ำกรุงสวรรค์

เมื่อทรงฟังจบก็พระราชทานเงินแก่นักสวด 12 คน ซึ่งผลัดเปลี่ยนกันสวดเป็น 3 ชุด เป็นเงิน 3 ชั่ง

(12) มีนามว่าไว้พระ คำหลวง
แรกเรยกตามกระทรวง กระษัตริย์ส้าง
ที่ตื้นต่ำสติปอง ปองเรียก อึงนา
ยังอ่อนแออ่านอ้าง โอ่เอ้พิหารราย

มูลเหตุที่เรียกว่า “คำหลวง” นั้นเห็นจะเป็นเพราะพระมหากษัตริย์ทรงสร้างมากกว่าอื่น ดังปรากฏในบทโคลงบทที่ 12 และ 13

(13) จงทราบกระจ่างแจ้ง จริงมา
ในอักษรเลขา ขีดไว้
ขอปราชฯท่านปัญญา ยลอ่าน เรื่องเอย
ตามแบบโบราณไซร้ สืบเหยี้ยง คำหลวง

โคลงบทที่ 13 นี้เป็นการสรุปท้ายบทกล่าวถึงการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรซึ่งประกอบไปด้วย “อักษรและเลข” และใช้สำหรับการอ่านด้วยผู้ที่มีความรู้จึงจะเข้าใจ และลักษณะการอ่านที่จัดไว้นั้นเป็นต้นแบบของผลงานชั้นเลิศ “คำหลวง” สามารถสรุปได้ว่า การสาธยาด้วยการสวดนั้นมีลักษณะของการ “อ่าน” อาจกล่าวได้ว่าเป็นการ “สวดด้วยการอ่าน” และต้องใช้บันทึกในรูปแบบ “อักษรและเลข” ประกอบกับการอ่านและมีท่วงทำนอง ถือเป็นแบบพระราชประเพณีโบราณ แสดงว่าสิ่งที่ผู้วิจัยตั้งประเด็นไว้ว่าการบันทึกโน้ตสัญลักษณ์ที่ปรากฏในสมุดคัมภีร์มหาชาติคำหลวงนั้นเป็นสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นร่วมสมัยกับการประพันธ์วรรณกรรมหรือไม่ จากความหมายของโคลงบทสุดท้ายจึงสามารถอนุมานได้ว่า สัญลักษณ์โน้ตที่ใช้ในการบันทึกลักษณ์ท่วงทำนองในการสวดย่อมเกิดขึ้นมาอย่างนั้นก็ร่วมสมัยกันหรืออาจมีมาก่อนแล้ว จึงนำมาใช้บันทึกไว้ และผู้บันทึกลงสมุดไทย คงต้องเป็นเจ้าหน้าที่อาลักษณ์ ฉะนั้นการสวดด้วยท่วงทำนองเฉพาะ ต้องเป็นการสวดจากการอ่านเท่านั้น ไม่สะดวกที่จะสวดโดยการจดจำอาจด้วยรายละเอียดปลีกย่อยที่เกินวิสัยแก่การจดจำ อีกทั้งเป็นการรักษาท่วงทำนองสวดให้บริบูรณ์มิให้เกิดการผิดเพี้ยน

ในส่วนของกระบวนวิธีต่าง ๆ ซึ่งกว่าจะแต่งมหาชาติคำหลวงจนสำเร็จครบถ้วนทั้ง 13 กัณฑ์ นั้นตามสันนิษฐานของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ มีความว่า การแต่งมหาชาติคำหลวงครั้งกระโน้นนอกจากจะเป็นการแต่งประกวดประขันกันแล้ว น่าจะมีพิธีรีตองในการแต่งสวดอยู่มิใช่น้อย เมื่อแต่งเสร็จก็นำมาอ่านถวายหน้าพระที่นั่งให้ทรงสดับ เมื่อครั้นทรงต่อเติมแก้ไขจัดว่าเป็นยุติแล้วก็มีพระสงฆ์ หรือคฤหัสถ์ที่เป็นราชบัณฑิตร่วมกันประดิษฐ์ทำนองสวดขึ้นถวายเพื่อให้ทรงสดับ บางทีก็ทรงแก้ไขข้อความบางตอน บางทีก็โปรดประดิษฐ์ทำนองพระราชทานเพราะปรากฏตามหลักฐานว่าสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ พระองค์มีพระสุรเสียงไพเราะในการสวด ดังมีคำกล่าวยอพระเกียรติไว้ใน “ลิลิตยวนพ่าย”

สำนยงสำนวดแม้น มฤธรุธา ร่อยแฮ
ทำนยงทำนองการ เลอศล้วน
ทำนองทำนุกภา รตรองตรยบรยง เฮย
ดำนองตำนานถ้วย ถ่องถล ฯลฯ[14]

ฉะนั้นสามารถสรุปกระบวนการสร้างมหาชาติคำหลวงขึ้นนั้น นอกจากประกอบด้วยประธานสูงสุดในพิธี ซึ่งสันนิษฐานว่าควรเป็นพระมหากษัตริย์ หรือสมเด็จพระสงฆราช ผู้เป็นประมุขแห่งคณะสงฆ์ และควรประกอบด้วยผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางที่เกี่ยวข้องอย่างน้อยจำนวน 4 สาขาวิชา ได้แก่

1) พระเถรานุเถระ หรือนักปราชญ์ราชบัณฑิต ผู้ความรู้ทั้งด้านพุทธธรรม และอักขรวิธีบาลี เป็นผู้รวบรวมชำระอักขระบาลี(มคธ) ที่ได้สืบทอดมาแต่โบราณ และแปลความออกเป็นภาษาไทย

2) ราชบัณฑิตฝ่ายวรรณศิลป์ เป็นผู้จัดกระบวนความหมายให้อยู่ในรูปแบบฉันทลักษณ์ไทยชนิดต่าง ๆ ซึ่งเป็นกระบวนการทางวรรณศิลป์

3) นักสวดหรือคีตศิลป์ ทำการประดิษฐ์ท่วงทำนองจากวรรณกรรม และทดลองสวดจริง

4) เจ้าหน้าที่อาลักษณ์ ผู้มีความสามารถด้านการจดบันทึกข้อมูลอันเป็นมติ ลงในสมุดข่อย ซึ่งเป็นงานเอกสารเนื่องด้วยพระมหากษัตริย์

---

[14] สมเด็จกรมดำรงราชานุภาพ อ้างใน เริง อรรถวิบูลย์ 2512: 190

ส่วนบริบทด้านอื่น ๆ ที่ปรากฏนั้นเป็นเรื่องของการจัดสถานที่ กระบวนการบูชา ฉะนั้น สามารถกล่าวได้ว่า เหตุการณ์ดังกล่าวต้องมีพิธีรีตองเป็นอย่างดี นับว่าให้ความสำคัญเสมือนเป็นการสังคายนาพระไตรปิฎกในประวัติศาสตร์เลยทีเดียว นับเป็นการประสงค์ถึงผลบุญใหญ่ในการสืบทอดพระพุทธศาสนาในประเทศสยาม

> "แม้มหาชาติคำหลวงจะใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายเป็นพื้น แต่ก็มีเพียง 4 กัณฑ์ใน 13 กัณฑ์เท่านั้น ที่ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายอย่างเดียว (ได้แก่ ทศพร วนปเวสน์ ชูชก และนครกัณฑ์) ส่วนในกัณฑ์อื่น ๆ มักประกอบด้วยคำประพันธ์ชนิดต่าง ๆ แทรกปนอยู่มากบ้างน้อยบ้าง เพื่อเป็นการหลากรสลีลา เปลี่ยนบรรยากาศอารมณ์ เน้นความสำคัญของเนื้อหา เป็นต้น ศิลปะวิธีแห่งคำประพันธ์เหล่านี้ มีความน่าสนใจเพราะบางครั้งก็แปลกและเป็นอิสระจากกรอบแบบแผนอันเป็นที่รู้จักในปัจจุบัน ทำให้มหาชาติ-คำหลวง เป็นประหนึ่งเวทีการแสดงศิลปะการประพันธ์ร้อยกรองหลากลีลาและทรงคุณค่า ยากที่จะพบได้ในวรรณกรรมเรื่องเดียว" [15]

อย่างไรก็ตาม ในจำนวนมหาชาติคำหลวงทั้ง 13 กัณฑ์ นี้หาใช่เป็นสำนวนเก่าแต่ครั้งสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทุกกัณฑ์ไม่ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ [16] ได้ทรงอธิบายไว้ในฉบับพิมพ์ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2460 ความว่า

> "ยังหาฉบับไม่ได้ครบ 13 กัณฑ์...มีจดหมายเหตุปรากฏว่า เมื่อกรุงเก่าเสียแก่พม่าข้าศึกนั้น ต้นฉบับหนังสือมหาชาติคำหลวงสูญหายเสีย 6 กัณฑ์ คือ กัณฑ์หิมพานต์ 1 ทานกัณฑ์ 1 จุลพน 1 มัทรี 1 สักรบรรพ 1 ฉกษัตริย์ 1.... แต่ที่หอพระสมุดพระนครหาฉบับมาได้ มีบางกัณฑ์ที่ได้มาหลายความเข้าใจว่าฉบับความครั้งกรุงเก่าที่ว่าสูญ เมื่อในสมัยรัชกาลที่ 2 ***ดูเหมือนจะมาปรากฏอยู่อีก***บ้าง ครั้นยกตัวอย่าง ดังกัณฑ์มัทรี ที่ในหอพระสมุดมีอยู่ถึง 3 ความ เลือกเอาความซึ่งเห็นว่าเก่าที่สุดพิมพ์ในสมุดเล่มนี้"

หากจะสรุปคล้อยตามพระมติของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ก็อาจกล่าวได้ว่ามหาชาติคำหลวง กัณฑ์ที่มีมาแต่ครั้งกรุงเก่ามีทั้งสิ้น 8 กัณฑ์ ได้แก่ กัณฑ์ทศพร วนประเวศน์ ชูชก มหาพน กุมาร มัทรี มหาราช นครกัณฑ์

---

[15] โชษิตา มณีใส, 2544: 99

[16] งพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐ ฯ อ้างใน, เล่มเดียวกัน, หน้า (1) – (5)

นักวรรณคดีอีกท่านหนึ่งคือ ม.ร.ว. สุมนชาติ สวัสดิกุล [17] ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับมหาชาติคำหลวงไว้ว่า

> "มหาชาติคำหลวง ซึ่งกล่าวกันว่า สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถโปรดฯ ให้ประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตย์แต่งขึ้น.....มีลักษณะคำประพันธ์รวมอยู่หลายชนิด ในกัณฑ์ที่ว่าเป็นของเก่า เช่น กัณฑ์มหาพน มหาราช และฉขัติยบรรพ เป็นต้น มีคำโคลงเก่า ๆ ที่พอจะยกมาให้เห็นได้บ้าง "

เมื่อพิเคราะห์ความเห็นข้างต้นนี้ ประกอบกับตัวอย่าง "คำโคลงเก่า ๆ" ที่ยกมาเสริมคำอธิบายอย่างน่าเชื่อถือ จึงอาจจะจัดให้กัณฑ์ฉขัติยบรรพรวมอยู่ในฉบับครั้งกรุงเก่าอีก 1 กัณฑ์ รวมเป็น 9 กัณฑ์

> ในส่วนตัวผู้เขียนเอง หลังจากที่ได้สำรวจมหาชาติคำหลวงครบทุกกัณฑ์แล้ว ประกอบกับได้ขอคำแนะนำปรึกษาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมคาย นิลประภัสสร โดยใกล้ชิด ก็ใคร่จะแสดงความเห็นเพิ่มเติมว่า มีมหาชาติคำหลวง กัณฑ์ที่อยู่ในข่ายสงสัยว่า ***อาจจะเป็นสำนวนแต่ครั้งกรุงเก่าเพิ่มขึ้นมาอีก 2 กัณฑ์*** คือ***กัณฑ์จุลพน และทานกัณฑ์*** ดังนั้นจึงอาจสรุปในขั้นแรกได้ว่า มีมหาชาติคำหลวงสำนวนที่น่าจะสืบทอดมาแต่ครั้งกรุงเก่ารวมทั้งสิ้น 11 กัณฑ์ ***เหลือเพียง 2 กัณฑ์เท่านั้นที่แต่งขึ้นในชั้นหลัง ได้แก่กัณฑ์หิมพานต์และ สักรบรรพ***
>
> ในจำนวนมหาชาติ ฯ สำนวนเก่า 11 กัณฑ์นี้ หากวิเคราะห์ในแง่ของฉันทลักษณ์ อาจแบ่งออกได้เป็นสองพวก คือ พวกที่หนึ่งได้แก่กัณฑ์ที่แต่งเป็นคำประพันธ์ชนิดร่ายล้วน ๆ ซึ่งมีลักษณะร่ายต่าง ๆ ชนิดกันไป (สมควรที่จะวิเคราะห์ให้ละเอียดต่อไป) มีทั้งสิ้น 5 กัณฑ์คือ กัณฑ์ทศพร วนประเวศน์ ชูชก กุมาร นครกัณฑ์ ส่วนพวกที่สอง ได้แก่กัณฑ์ที่ไม่ได้แต่งด้วยคำประพันธ์ชนิดร่ายยืนพื้น แต่มีฉันทลักษณ์ชนิดอื่น ๆ ประกอบให้วิจิตรบรรจงยิ่งขึ้น เช่น โคลง กาพย์ และฉันท์ ตลอดจนกลอนกลบทบางชนิดมีทั้งสิ้น 6 กัณฑ์ คือ มหาพน มหาราช มัทรี ฉขัตยบรรพ ทานกัณฑ์ และจุลพน

---

[17] เรื่องสอบสวนการแต่งลิลิตพระลอ" วารสารสมาคม ค้นวิชาแห่งประเทศไทย เล่ม 3, ส.ค. 2488, หน้า 77

ในที่นี้จะได้วิเคราะห์ให้เห็นว่า มีฉันทลักษณ์ต่าง ๆ ชนิดอย่างไรบ้าง ในมหาชาติคำหลวงพวกที่สอง ทั้งนี้เพื่อประโยชน์ในการสันนิษฐานสมัยหรือระยะเวลาที่แต่งวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ ซึ่งยังไม่เป็นที่ยุติว่าแต่งขึ้นเมื่อใด

ฉันทลักษณ์ อาจแบ่งออกได้เป็นสองพวก คือ
กัณฑ์ที่แต่งเป็นคำประพันธ์ชนิดร่ายล้วน ๆ มีทั้งสิ้น 5 กัณฑ์คือ

ทศพร

วนประเวศน์

ชูชก

กุมาร

นครกัณฑ์

ส่วนพวกที่สอง ได้แก่กัณฑ์ที่ไม่ได้แต่งด้วยคำประพันธ์ชนิดร่ายยืนพื้น แต่มีฉันทลักษณ์ชนิดอื่น ๆ ประกอบให้วิจิตรบรรจงยิ่งขึ้น

มหาพน : (ร่าย โคลง กลอน กาพย์ ฉันท์)

มหาราช

มัทรี

ฉขัตยบรรพ

ทานกัณฑ์

จุลพน

สรุปได้ว่าต้นฉบับหนังสือมหาชาติคำหลวงสูญหายเสีย 6 กัณฑ์ คือ

1) กัณฑ์หิมพานต์

2) ทานกัณฑ์

3) จุลพน

4) มัทรี

5) สักรบรรพ

6) ฉกษัตริย์

ตารางที่ 1 แสดงสรุปสำนวนพระมหาชาติคำหลวงที่ปรากฏในปัจจุบัน

กัณฑ์	ฉบับเก่า	สูญหายและสร้างทดแทนในรัชกาลที่ 2	หมายเหตุ
กัณฑ์ที่ 1. ทศพร	☑		
กัณฑ์ที่ 2. หิมพานต์		☑	
กัณฑ์ที่ 3. ทานกัณฑ์		☑	
กัณฑ์ที่ 4. วนปเวสน์	☑		
กัณฑ์ที่ 5. ชูชก	☑		
กัณฑ์ที่ 6. จุลพน		☑	
กัณฑ์ที่ 7. มหาพน	☑		
กัณฑ์ที่ 8. กุมาร	☑		
กัณฑ์ที่ 9. มัทรี		☑	มีหลายสำนวน
กัณฑ์ที่ 10.สักกบรรพ		☑	
กัณฑ์ที่ 11.มหาราช	☑		
กัณฑ์ที่ 12. ฉกษัตริย์		☑	สันนิษฐานว่าเก่า
กัณฑ์ที่ 13. นครกัณฑ์	☑		

3.3 ลักษณะอักขรวิธี

วิวัฒนาการทางอักขรวิธีนั้นเป็นสิ่งที่สามารถระบุช่วงเวลาหรือยุคสมัยของการใช้ภาษาได้ และพบว่าภาษาเขียนในคัมภีร์มหาชาติคำหลวง มีความคล้ายและแตกต่างจากอักขรวิธีในปัจจุบัน ในความแตกต่างทางอักขรวิธีดังกล่าวนี้เป็นเค้าเงื่อนหรือร่องรอยความดั้งเดิมของการสร้าง ฉะนั้น จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจและนำไปสู่การสำรวจอักขรวิธีที่ใช้ในคัมภีร์ โดยเฉพาะฉบับที่ตกทอดมายังกรมการศาสนาในปัจจุบัน พบการใช้อักขรวิธีตามแบบสมัยกรุงศรีอยุธยา จำนวน 9 อย่าง ดังต่อไปนี้

1) การใช้รูปสระ “เอีย” แบบอยุธยา กรณีคำที่มีตัวสะกดท้าย

2) รูปสระ “อัว” เฉพาะ

3) รูปสระ “โอ” ลดรูป

4) รูปสระ “เออ”

5) อักษรหัน

6) ไม้ทัณฑฆาต “ ́ ”

7) การใช้นิคหิต “ ํ ”

8) การไม่ใช้ไม้ยมก

9) การใช้ฝนทอง “ ̍ ”และการออกเสียง “- ะ”

1) รูปสระ “เ - ย (เอีย) ที่มีตัวสะกด

ตัวอย่างการใช้ เช่น เรยก เสยง เคยด เกล้ยง เพ้ยง เง้ยว เจยด เขยว ส่วนกรณีไม่มีตัวสะกด ปรากฏรูปแบบการใช้เหมือนกับกรุงรัตนโกสินทร์ทุกประการ เช่น เมีย เสีย เลี้ยง เป็นต้น อนึ่ง จากการสำรวจพบเพียงคำว่า “เลี้ยง” ในคำสวด “ปรีดิมนัศความไว้ ได้เลี้ยงตนผลอาหาร” เท่านั้นที่ไม่ครอบคลุมข้อสรุปนี้

คำ	ตัวอย่างในบทประพันธ์
เรยก	แรกเรยกตามกระทรวง กระษัตริย์ส้าง
เสยง	ไม้ไล่ใสเสยงหวาน สารดุจร้องเรียกฝูงคน
เจยว	ครั้งกรุงศรีอยุธเยศเจ้า จอมเจยว
เดยว	อณาจักรเดจ์เดยว ท่านไท้
เวียร	ชฎาสังวารเวียร หน้าตรเบยรบูชาไฟ
เบยร	ชฎาสังวารเวียร หน้าตรเบยรบูชาไฟ
เรยง	รายเรยงจับไม้แมก ร้องขานแขกรลุงลาญ
ยงง	เอียดอัปปรีแปรพยาธิ ทุกขาพาธยงงพาล
เกล้ยง	ลบัดอันอ่อนเกล้ยง ฟักฟูนเพ้ยงสํลียอง
เพ้ยง	ลบัดอันอ่อนเกล้ยง ฟักฟูนเพ้ยงสํลียอง
เพยง	ปลายยอดจำเทิดแทง แสงเพยงเมฆมีพรรณ์
เง้ยว	ยูงแยงเง้ยว
เขัยว	เขัยวพิศมเข่น
เคยด	หาความเคยด
เจยด	เจยดจรฉงาย

เดยว	อันอยู่กลางไพร พนานดรเดยว*
เครยว	ด่งงใจกูหมาย ทานนี้แครงเครยว
เขยว	คืนคำเขาเขยว จะขอสักอัน
เปลยน	เต่าปลาเปลยนชีไคล พึ่งใบไม้ฝงงแฝงหัว

2) รูปสระ "อัว" ใช้เป็น " -่ ว"

พบคำว่า "ทู่ว" จากวรรคคำสวด "นักสวดท่วน***ทู่ว***ผองเพียบหน้า" โดยมีการออกเสียงว่า "ทั่ว"/tʰuː/ /ʔuːa/

3) รูปสระ "โอ " ลดรูป " โ "

"เสือ***ค่รง***ควายสีหราช"

4) รูปสระเออ

สระ "เออ" กรณีคำที่มีตัวสะกด ใช้รูป "เ - อ + ตัวสะกด" 1890 -1920 ถึง 2279

คำ	ตัวอย่างในบทประพันธ์
เฉลม	***เฉลม***พรยศจอมหล้า
เลอศ	***เลอศ***ล้ำกรุงสวรรค์
เนอน	อดิตกาลนับนาน ***เนอน***แล้ว
เมอน	อาจารีย ธ มาคราน็ชอบ กอบประดำ***เนอน เมอน***ดูงาม
เชอญ	ซางปางนี้ ***เชอญ***ชีมาฉัน
เรอง เถลอง	พรรณมฤค ถึกเถื่อน อํนาจ อาจทุกตัว

5) อักษรหัน

เป็นรูปสระ "-ะ" ที่มีตัวสะกด ที่ใช้การซ้ำพยัญชนะตัวสะกด ซึ่งในปัจจุบันคงเหลือให้เห็นเพียง "รร"

คำ	ตัวอย่างในบทประพันธ์
กงง	รำคานทุกข์ ขุกความยาก ภาค***กงง***วล กลบมี
ด่งง	ไปสู่เจ้าจอมนารถ ก็ประกาศด้วยคาถา***ด่งง***นี้
ฟงง	***ฟงง***แฮทชีพราหมณ์ เขาเขยวงามท้งงแท่งทรงัน

รงง	สรครอยาง***รงง***ราย กิ่งทรสายทรสุมผกา
ฝงง	เต่าปลาเปลยนชํไคล พึ่งใบไม้***ฝงง***แฝงหัว
บงง	เตมด้วยดอกบัวบาน เล็งจงมาลย์***บงง***ใบ
ยงง	ทุกขาพาธ***ยงง***พาล ผลาหาร***ยงง***มาก
ต้งง	ต้งงสวดอาวาษไว้ สรรเพชฯ

<u>หมายเหตุ</u>

อย่างไรก็ตามพบการใช้รูปคำที่ไม่คงที่ ได้แก่ คำว่า “อันว่า”ไม่ปรากฏซ้ำว่า “อรร” และคำว่า “ดงงนี้” ปรากฏใช้ทุกครั้ง ไม่ปรากฏใช้ “ดังนี้”

6) ไม้ทัณฑฆาต “ ́ ”

สระ “เอ” และมี จ เป็นตัวสะกด เ- จ ปรากฏการใช้ ́ (ทัณฑฆาต) หน้าที่ 567 ทำหน้าที่เหมือนกับมี ๊ (ไม้ไต่คู้)

คำ	ตัวอย่างในบทประพันธ์
เสรจ์	ปรกอปศบท***เสรจ์***แผ้ว
เสดจ์	ในเมื่อพระฮามยามสุริย์***เสดจ์***ออก
เดจ์	อณาจักร***เดจ์***เดยว ท่านไท้

7) การใช้นิคหิต “ ํ ”

เสียง “อำ” ใช้รูป ํ (นิคหิต) ใช้กำกับพยางค์ที่ไม่มีตัวสะกด ใช้ในคำที่มีเสียง แ อำ ออ โอะ อุ ในปัจจุบัน (582)

คำ	ตัวอย่างในบทประพันธ์
ชํ (ชม)	ที่น้นนเปนที่<u>***ชํ***</u> เปนประลมประโลมใจ
	ในอาศรม ***ชํ***สรนุกนี้
	เต่าปลาเปลยน***ชํ***ไคล พึ่งใบไม้ฝงงแฝงหัว
สํ (สำ)	หนังสือ***สํ***รณใส อาศนอาไลยแท่นธาตรี
	แผ่นหล้า***สํ***นองไท้ หนังสือไทท่านทรงธาร
ลํ (ลม)	พฤกษาในเถ่อนถ้อง ใบกึกก้องเพื่อน***ลํ***บน
	ลํพัดระชวยชื่น ดุจหื่นจหรรษา
พํ (พำ)	เขยวมา***พํ***พรองเพรา ดุจดงงเขานิลาญชัน

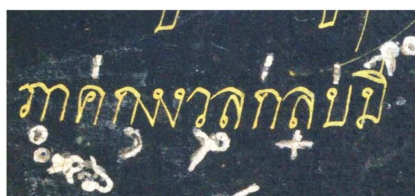
8) การไม่ใช้ไม้ยมก

ไม้ไล่ซอแซงกัน ***ต่างต่าง***พรรณไขขจร
นี้ย่อมไม่มีลูกช้อย ***ต่างต่าง***ห้อยดอกดวงแซรง

9) การใช้ “ ่ “ (ฝนทอง)

ใช้เครื่องหมายฝนทองกำกับคำพยางค์เดียว นิยมใช้ก่อนรัตนโกสินทร์ กรณีแรก เพื่อบอกว่าเสียงสระ ะ เช่น ก่ทำ(กระทำ) อ่เชิญ(อัญเชิญ) สุพ่ม่ส่ตุ(ศุภมัสดุ) เป็นต้น กรณีที่สอง ใช้เพื่อกำกับว่าพยางค์ที่อยู่ใต้สัญลักษณ์นี้เป็นตัวสะกด(กรณีมีพยัญชนะมากกว่าหนึ่งตัว)[18]

กล่าวคือรูปการเขียนไม่ปรากฏการใช้ฝนทองในกรณีดังกล่าวแต่ปรากฏในการระบุสัญลักษณ์ทำนองสวดเสมอ การระบุเครื่องหมายฝนทองจะหมายถึง การแยกพยางค์ออกเสียง ในลักษณะเสียงสั้นเป็นเอกเทศ ๆ ตัวอย่าง เช่น โบ่ษ่ร่ณี พราหมณ่ เดย่ร ดาษ่ เป็นต้น



รูปภาพที่ 2 แสดงลักษณะการบันทึกสัญลักษณ์ฝนทองลงในคำสวด

ตัวอย่างโน้ตที่ 1 การดำเนินทำนองคำสวด “ภาคกงงวลกลบมี”

pʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: kʰaʔ kaŋ won hɯ: ʔɯ: kon la: bɔ: mi: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi:j
ภาค กงง วล กล บ มี

จากตัวอย่างภาพในคัมภีร์และโน้ตทำนองสวด คำสวดว่า “ภาคกงงวลกลบมี“ออกเสียงเป็น “ภาค-คะ กงงวล กล-ละ บ่-มี” จากปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า แม้ไม่มีการบันทึกระบุเครื่องหมายฝนทองในอักขรวิธีทางภาษา แต่อักขรวิธีทางภาษานั้นยังปรากฏในรูปแบบของการออกเสียง และทำนองสวดยึดหลักทางอักขระวิธีเป็นแนวทางการดำเนินทำนอง

[18] อิงอร สุพันธุ์วณิช, 2550: 547, 575

3.4 กระบวนพิธีกรรม

ในการสวดมหาชาติคำหลวง นับว่าส่วนหนึ่งของพระราชพิธีออกพรรษา ซึ่งปัจจุบันรวมพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันอาสาฬหบูชาด้วยจึงเรียกรวมว่าพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันอาสาฬหบูชาและเทศกาลเข้าพรรษา ซึ่งตรงกับวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 8 วัน (วันอาสาฬหบูชา) และวันแรม 1 ค่ำ เดือน 8 (วันเข้าพรรษา) โดยก่อนวันเข้าพรรษา มีการพระราชกุศลทรงบาตรในเวลาเช้า มีพิธีถวายพุ่มเทียนพรรษาแด่พระภิกษุสงฆ์ ณ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีพระราชพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร (พระแก้วมรกต) จากฤดูร้อน เป็นฤดูฝน[19]

นอกจากนี้ยังได้รวมวันสำคัญทั้ง 2 วัน คือวันอาสาฬหบูชาและวันเข้าพรรษา จัดเข้าไว้ในพระราชพิธีเดียวกัน เรียกว่า แต่เดิมมีเพียงพระราชพิธีออกพรรษามีการปฏิบัติสืบทอดต่อมานับแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาหรือก่อนหน้านั้น สำหรับหลักฐานระบุกว่าสมัยสุโขทัยเรียกพระราชพิธีอาษาฒมาส กรุงศรีอยุธยาตอนต้นเรียกพระราชพิธีเข้าพระวษา กรุงศรีอยุธยาตอนปลายเรียกพระราชพิธีอาษาฒ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2451-2479 เรียกว่าพระราชการพระราชกุศลในฤดูเข้าพรรษา สมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2477-2500 เรียกว่าการพระราชกุศลเข้าพรรษา สมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2501 เรียกว่า การพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลอาสาฬหบูชาและเทศกาลเข้าพรรษา ปัจจุบันเรียกว่าพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันอาสาฬหบูชาและเทศกาลเข้าพรรษา เนื่องด้วยเป็นวันสำคัญทางพระพุทธศาสนาวันหนึ่ง ที่พุทธศาสนิกชนทั่วไปจะพึงระลึกถึง และกระทำการบูชาเป็นกรณีพิเศษ ส่วนพระราชพิธีอาสาฬหบูชานั้นแต่เดิมไม่มีปฏิบัติกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยเจ้าหน้าที่ฝ่ายพิธี กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา เป็นผู้รับผิดชอบฝึกหัดนักสวด และจัดเจ้าหน้าที่ไปสวด ณ ในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม วันละ 4 นาย ตามกำหนด ซึ่งทางสำนักพระราชวังจะมีหนังสือแจ้งให้ทราบก่อนวันเข้าพรรษา [20]

ประเพณีการสวดพระมหาชาติคำหลวง มีกำหนดเป็นประจำทุกปี โดยมีกำหนด ดังนี้[21]

- ต้นพรรษา หรือวันเข้าพรรษา สวด 3 วันคือ
  - วันขึ้น 14 ค่ำ เดือน 8
  - วันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 8 (วันอาสาฬหบูชา)
  - วันแรม 1 ค่ำ เดือน 8 (วันเข้าพรรษา)

---

[19] กรมการศาสนา, 2550: 43

[20] เล่มเดียวกัน, 2550: 43

[21] สมชัย เกื้อกูล, สัมภาษณ์

- กลางพรรษา สวด 3 วันคือ
    - วันแรม 13 ค่ำ เดือน 9
    - วันแรม 14 ค่ำ เดือน 9
    - วันขึ้น 1 ค่ำ เดือน 10

- ออกพรรษา สวด 3 วันคือ
    - วันขึ้น 14 ค่ำ เดือน 11
    - วันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11
    - วันแรม 1 ค่ำ เดือน 11 (วันออกพรรษา)



รูปภาพที่ 3 แสดงเจ้าหน้าที่กรมการศาสนาขณะสวดพระมหาชาติคำหลวง วันที่ 11 ตุลาคม 2546 ภายในอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสนาราม

ที่มา: ถ่ายภาพโดยเจ้าหน้าที่สำนักพระราชวัง



รูปภาพที่ 4 แสดงการแต่งกายของเจ้าหน้าที่กรมการศาสนา เบื้องหน้าเป็นกระบะมุกเครื่องทองน้อย ถ่ายเมื่อวันที่ 9 ตุลาคม 2546 ภายในอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสนาราม

ที่มา: ถ่ายภาพโดยเจ้าหน้าที่สำนักพระราชวัง

ลำดับพระราชกิจในพิธีดังกล่าวมีรายละเอียดดังนี้

วันแรม 1 ค่ำ เดือน 8 วันเข้าพรรษา

เวลาเช้า

เจ้าหน้าที่ฝ่ายพิธี กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา นิมินต์พระสงฆ์จำนวน 150 รูปเข้ารับพระราชทานอาหารบิณฑบาตของหลวง ในพระบรมมหาราชวัง ในการพระราชกุศลเข้าพรรษา

เวลาบ่าย

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินไปยังพระอุโบสถวันพระศรีรัตนศาสดาราม

- เสด็จฯ ขึ้นไปด้านหลังบุษบก ซึ่งเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธมณีรัตนปฏิมากร ทรงประกอบพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมณีรัตนปฏิมากร จากฤดูร้อนเป็นฤดูฝน

- เสด็จฯ ลงมาประทับพระเก้าอี้ข้างฐานชุกชี ทรงหยิบผ้าขาวที่ใช้ซับองค์พระพุทธมณีรัตนปฏิมากร ชุบน้ำพระสุคนธ์ในโถแก้ว ทรงบีบลงในโถแก้วและหม้อน้ำ

- เสด็จฯ ไปทรงถอดยอดพระรัศมีพระสัมพุทธพรรณี ประจำฤดูร้อนออก เปลี่ยนสวมยอดพระรัศมีพระสัมพุทธพรรณี ประจำฤดูฝนถวาย ทรงพระสุหร่าย ทรงวงกระทงดอกไม้ ทรงจุดธูปเทียนท้ายที่นั่งแล้ว ทรงจุดเทียนห่วงบูชาพระพุทธมณีรัตนปฏิมากร และพระสัมพุทธพรรณี

- เสด็จฯ ไปจุดธูปเทียนท้ายที่นั่งพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ พระพุทธเลิศหล้านภาไลย
- เสด็จฯ ไปทรงจุดเครื่องนมัสการทองใหญ่ ทรงกราบ ประทับพระราชอาสน์
- ทรงรับพระมหาสังข์เพชรน้อย สรรงที่พระเศียรแล้วเสด็จฯไปทรงพระสุหร่ายน้ำพระพุทธมนต์ แก่ข้าราชการที่เฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทในพระอุโบสถแล้วประทับพระราชอาสน์
- พราหมณ์ เบิกแว่นเทียน 3 รอบ และเจิมที่ฐานพระพุทธมณีรัตนปฏิมากร
- เสด็จพระราชดำเนินออกจากพระอุโบสถ ทรงพระสุหร่ายน้ำพระพุทธมนต์แก่ประชาชนที่มาเฝ้ารับเสด็จฯ บริเวณลานพระอุโบสถ สองข้างทางที่เป็นทางเสด็จพระราชดำเนิน จากนั้นเสด็จฯ ไปวัดบวรนิเวศวิหารเป็นอันเสร็จการพระราชพิธี

3.5 ลักษณะการสวด

การสวดมหาชาติคำหลวงมีความเฉพาะและมีบางส่วนคล้ายคลึงกับการสวดอย่างอ่านอื่น ๆ ที่ปรากฏในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ธรรมเนียมปฏิบัติในปัจจุบันอาจมีส่วนที่แตกต่างจากข้อมูลที่กล่าวถึงลักษณะการสวดแต่เดิมบ้าง ในวรรณกรรมพระราชพิธีสิบสองเดือน ได้บรรยายถึงลักษณะการสวดมหาชาติคำหลวงในช่วงระยะเวลาสมัยรัชกาลที่ 4-5 ไว้ โดยละเอียด ความว่า

> เริ่มตั้งแต่วันขึ้นสิบสี่ค่ำไป จนต่อวันแรมค่ำหนึ่งเป็นกำหนดสามวัน ที่นั่งสวดนั้นตั้งเตียงโถงไม่มีเพดาน มีตู้มาลัยสำหรับรองหนังสือแต่ไม่ได้ปักตาลปัตร มีเครื่องนมัสการตระบะมุกสำรับหนึ่ง มีพานหมาก กระโถน ขันน้ำ ยาเสียง ตั้งคล้าย ๆ เตียงพระสวด ผู้ที่สวดคือขุนทินบรรณาการ ขุนธารกำนัน เป็นต้น นุ่งขาวห่มขาวสี่คน สวดว่าคาถาสองคน ว่าเป็นคำแปลสองคน ถึงเวลาที่พระสงฆ์มานั่งอยู่กับพื้นพระอุโบสถ พวกที่สำแดงธรรมสี่คนนั้นก็นั่งอยู่บนเตียงต่อ ทรงจุดเครื่องนมัสการ ทรงศีล จึงได้หยุดลงจากเตียง เมื่อพระสงฆ์ฉันไปแล้วก็ขึ้นสวดบนเตียงต่อไปใหม่ ผู้ที่สวดนี้ได้เงินคนหนึ่งวันละ 1 บาท [22]

[22] พระราชพิธีสิบสองเดือน, 2552: 298

จากบันทึกกล่าวถึงการสวดประกอบด้วย วันและจำนวนวันที่ทำการสวด โดยมีกำหนดการสวดทั้งหมด 3 วันได้แก่วันขึ้น 14 ค่ำ 15 ค่ำ และแรก 1 ค่ำ มีการจัดเตียงสวดและอุปกรณ์เครื่อง บูชาคล้ายกับการสวดอภิธรรม คือเตียงสวดไม่มีหลังคา มีเครื่องบูชาเครื่องทองน้อย มีตู้คล้ายตู้พระธรรม ที่สำหรับวางคัมภีร์ แต่ไม่มีการตั้งพัดพระราชาคณะเหมือนกับการสวด พระอภิธรรม ข้าราชการผู้ทำหน้าที่สวดโดยเฉพาะคือ ขุนทินบรรณาการ ขุนธารกำนันและผู้ช่วยสวดอีกจำนวนสองคน ขึ้นนั่งสวดบนเตียงสวดพร้อมกันทั้งหมด 4 คน โดยนักสวดทั้งสี่แต่งกาย ด้วยชุดขาวลักษณะเหมือนพราหมณ์ผู้ประกอบพิธี ลักษณะการสวดมีการแบ่งกันสวด โดยสองคนแรก ว่าคำสวดภาษาบาลี และอีกสองคนที่เหลือ ว่าภาษาไทยซึ่งเป็นคำแปลสลับกันเช่นนี้ ไปโดยตลอด นอกจากนี้ยังกล่าวถึงพิธีสงฆ์อันเป็นส่วนหลักของพิธีกรรมบำเพ็ญพระราชกุศล มีการทรงศีลและมีการ ฉันภัตราหารเพล ระหว่างนั้นไม่มีการสวดมหาชาติคำหลวง จะมีการสวดอีกครั้งหลังจากเสร็จพิธีส่วนพระสงฆ์แล้ว จึงทำการสวดมหาชาติคำหลวง ต่ออีกช่วงหนึ่ง

3.6 สวดโอ้เอ้วิหารราย

การสวดโอ้เอ้วิหารราย เป็นกิจกรรมที่พ่วงอยู่กับการสวดมหาชาติคำหลวงมาแต่ครั้งกำเนิดมหาชาติคำหลวงในสมัยกรุงศรีอยุธยา เวลาล่วงมาถึงปัจจุบันการสวดโอ้เอ้วิหารรายเกิดการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงไปมาก เดิมเป็นการสวดอย่างเดียวกับการสวดมหาชาติคำหลวง [23] ทั้งด้านเนื้อหาและท่วงทำนองแต่ยังเป็นสำรับนักสวดที่ยังอยู่ระหว่างการฝึกฝนทักษะความชำนาญและถูกจัดให้สวดกันที่พระวิหารรายรอบ ๆ พระอุโบสถ ครั้นเมื่อชำนาญแล้วจึง จะได้ไปสวดในพระอุโบสถเบื้องหน้าพระพักตร์พระเจ้าแผ่นดิน ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ความนิยมในการฟังสวดมหาชาติคำหลวงน้อยลง อีกทั้งผู้ที่จะมาฝึกสวดมหาชาติคำหลวงตามแบบโบราณก็หายาก ทำให้จากที่เคยปรากฏว่ามีการแข่งขันฝึกฝนท่วงทำนองสวดกันเพื่อเป็นสำรับหลักจึงปรับให้ เหลือเพียงการอนุรักษ์สำรับนักสวดที่ดีทีสุดไว้เพียงสำรับเดียวเพื่อการพระราชพิธี และจัดเด็กนักเรียนโรงทาน [24] ที่ก่อตั้ง มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 อันเป็นทั้งโรงทานและสถานศึกษาให้แก่ราษฎรทั่วไปนั้น มาทำหน้าที่อ่านหนังสือสวดตามที่ตัวเรียน แทนการสวดโอ้เอ้วิหารรายแต่เดิมดังพระบรมราชวินิจฉัย ความว่า

---

[23] เล่มเดียวกัน, 2552: 297

[24] ภิญโญ สาธร, 2521: 194 อ้างใน เจริญ ไวรวัจนกุล, 2545: 62

คำที่เรียกว่า “พิหารราย” นี้ชะรอยว่าการซึ่งฝึกซ้อมสวดพระมหาชาติคำหลวง นี้ จะไม่ได้ซ้อมสวดแต่สี่คนพอครบสำรับหนึ่งจะซ้อมด้วยกันมาก ๆ แล้วเลือกคัดแต่ที่สวดได้ดีเต็มทำนองสมพระประสงค์ เข้าไปถวายในพระวิหาร ใหญ่เป็นที่ทรงฟัง ส่วนพวกที่ฝึกซ้อมไว้มากด้วยกันนั้นให้ไปสวดตามวิหารรายสำหรับสัปบุรุษทายกทั้งปวงไปฟังพวกเหล่านั้นก็สวดดีบ้างไม่ดีบ้างที่สวดไม่ดีก็จะต้องถูกคนทั้งปวงติเตียน จึงเรียกเป็นคำขึ้นชื่อเสียว่าโอ้เอ้พิหารราย แปลว่า สวดที่วิหารรายนั้นแล้วไม่ดีเหมือนในวิหารใหญ่ แต่ครั้นตกมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ฝึกซ้อมขึ้นแต่สำรับเดียวสำหรับสวดในพระอุโบสถ คนทั้งปวงชินใจชินปาก ในการที่เคยไปฟังโอ้เอ้พิหารราย จึงได้เรียกติดไปว่าโอ้เอ้พิหารรายเป็นคำตลาด ส่วนในราชการก็คงใช้ว่า สวดมหาชาติคำหลวง เพราะพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงพระราชดำริเห็นชื่อไม่สมกับความจริงเช่นนี้ แต่ครั้นจะฝึกหัดสวดมหาชาติคำหลวงขึ้นให้มาก คนในกรมนั้นก็น้อย และดูไม่เป็นประโยชน์อันใด ด้วยทุกวันนี้ก็ไม่มีผู้ใดชอบใจฟัง ด้วยฟังก็ไม่ใคร่เข้าใจ จึงได้โปรดให้จัดนักเรียนโรงทานอ่านหนังสือสวด ตามที่ตัวเล่าเรียนเป็นทำนอง ยานี ฉบัง ฉบัง สุรางงคณางค์ ตามแต่ผู้ใดจะถนัดสวดเรื่องใดทำนองใดทุกศาลาราย ศาลาละสองคน พระราชทานเงินคนหนึ่งวันละสลึงเป็นรางวัล ถ้าผู้ใดสวดดีอาจารย์ก็กันมาไว้ศาลาที่เป็นทางเสด็จพระราชดำเนิน ถ้าสำรับใดสวดดีบางปีก็ได้พระราชทานรางวัลเพิ่มเติมบ้าง เป็นการล่อให้นักเรียนมีใจฝึกซ้อมในการอ่านหนังสือ แต่ส่วนที่สวดพระมหาชาติคำหลวงสำรับใหญ่นั้น คงสวดอยู่ในพระอุโบสถตามอย่างแต่ก่อน [25]

ฉะนั้นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับการสวดโอ้เอ้วิหารรายนั้น มีทั้งด้านบทสวด ที่เดิมใช้บทเดียวกันกับมหาชาติคำหลวง ปรับเปลี่ยนมาเป็นการสวดอ่านเรื่องราวในวรรณกรรมเรื่องใดเรื่องหนึ่งตามความสะดวก ของผู้สวดและมักเป็นเนื้อหาจากบทเรียน นอกจากนี้สถานภาพผู้สวดจากนักสวดเดิมเปลี่ยนไปเป็นเด็กนักเรียนแทน อนึ่ง ระยะเวลาหลังรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมามีการยกเลิกโรงเรียนโรงทานที่ก่อตั้งมาตั้งแต่รัชกาลที่ 2 และมีการจัดตั้งกรมศึกษาธิการขึ้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเป็นผู้มอบหมายให้โรงเรียนประถม

[25] พระราชพิธีสิบสองเดือน, 2552: 297-298

ของหลวงรับผิดชอบจัดฝึกหัดเด็กนักเรียนมาสวดโอ้เอ้วิหารรายตามธรรมเนียมเดิมนับแต่นั้นมา ดังความต่อไปนี้

> "ถึงเทศกาลที่ขุนทินขุนทานสวดมหาชาติคำหลวงในโบสถ์วัดพระแก้ว จึงโปรดให้จัดเด็กนักเรียนที่โรงทานมาสวด "โอ้เอ้วิหารราย" อย่างโบราณ ที่ศาลาราย เลยเป็นธรรมเนียมมาจนรัชกาลที่ 4 และที่ 5 หม่อมฉันเคยเห็นสวดอยู่แต่ศาลารายด้านเหนือในทางเสด็จพระราชดำเนิน คือว่าสวดถวายตัว เป็นเช่นนั้นมาจนตั้งกรมศึกษาธิการ เมื่อเลิกโรงเรียนที่โรงทาน หม่อมฉันจึงสั่งให้โรงเรียนชั้นประถมของหลวงที่ตั้งขึ้น ณ ที่ต่าง ๆ ให้จัดเด็กมาสวดโอ้เอ้วิหารรายแทนเด็กโรงทาน โรงเรียนละศาลา จึงมีเด็กสวดทุกศาลารอบพระอุโบสถมาแต่นั้น มาได้ยินว่ายังมีอยู่จนบัดนี้ ก็ยินดี[26]

นอกจากนี้ เริง อรรถวิบูลย์ [27] ได้กล่าวถึงรายละเอียดเกี่ยวกับ การสวดโอ้เอ้วิหารราย ในส่วนของเนื้อหาวรรณกรรมที่ใช้สวด ความว่า

> เด็กนักเรียนนั้นโดยทั่วไปใช้เด็กนักเรียนเทศบาลมีเด็กนักเรียนวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และเด็กนักเรียนวัดมหาธาตุ ฯ เป็นต้น หนังสือที่ใช้สวดนั้นเดิมมาไม่ปรากฏว่าเป็นหนังสืออะไร ปัจจุบันใช้หนังสือที่เป็นสมุดข่อยขาว ขนาดกว้างยาวเท่ากับหนังสือมหาชาติคำหลวง ตัวหนังสือนั้นเป็นภาษาไทยล้วน เขียนด้วยหมึกจีนสีดำ ข้อความในหนังสือใช้มูลบทบรรพกิจของพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) เริ่มต้นตั้งแต่กาพย์พระไชยสุริยา ซึ่งเป็นของ พระสุนทรโวหาร(สุนทรภู่) เจ้ากรมอาลักษณ์แต่งไว้นับตั้งแต่ แม่ ก.กา จนถึงแม่ เกย เว้นแม่กด บทเดียวที่ไม่สวด ระยะวัน เวลา ก็ใช้สวดควบคู่ไปกับการสวดมหาชาติคำหลวงดังกล่าวแล้ว

ถึงแม้ว่า การสวดโอ้เอ้วิหารราย จะไม่ใช่การสวดสำรับหลักที่บรรจุไว้ในพระราชพิธี แต่มีความสำคัญต่อความรู้สึกและบรรยากาศของพระราชพิธีมิใช่น้อย แม้แต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ยังตรัสว่า "...พวกเด็กที่สวดตามศาลารายก็นุ่งขาวห่มขาว มีธูปเทียน เครื่องบูชาเล็กน้อยทุกๆ ศาลาเหมือนกัน ดูครึกครื้นดีอยู่ ถ้าเข้าพรรษาไม่มีสวดตามศาลาราย

[26] สาส์นสมเด็จ เล่ม 24, 2505: 64
[27] เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 202

และสวดในพระอุโบสถ หน้าตากลิ่นอายจะไม่ใคร่เป็นเข้าพรรษา เมื่อมีสวดอยู่เช่นนี้พอเข้าพระระเบียง ไป ความรู้สึกที่เคยชินมาแต่เล็ก ๆ นั้น ก็รู้สึกชัดเจนว่าเข้าพรรษา”[28]

ประเพณีการสวดมหาชาติคำหลวงและโอ้เอ้วิหารราย ได้ตกทอดมาจนถึงยุคปัจจุบัน กำหนดพิธีสวดนั้นยังคงเดิม โดยประเพณีการสวดทั้งสองเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลในเทศกาลเข้าพรรษา เนื่องจากวัดพระศรีรัตนศาสดารามไม่มีวิหารรายล้อมพระอุโบสถอย่างเช่นวัดพระศรีสรรเพชญในสมัยกรุงศรีอยุธยาแต่มีศาลารายล้อมฉะนั้นการสวดโอ้เอ้วิหารรายในปัจจุบันจึงนั่งสวดที่ศาลารายรอบพระอุโบสถ นอกจากนี้บทสวดไม่ใช่เรื่องชาดกแต่เป็นวรรณกรรมของสุนทรภู่เรื่องพระไชยสุริยาและมีท่วงทำนองเฉพาะ เมื่อราว พ.ศ. 2511 นายเสรี หวังในธรรม[29] ข้าราชการแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ถ่ายทอดทำนองสวดโอ้เอ้วิหารรายให้กับนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป(วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ ปัจจุบัน) จากนั้นจึงมีการสืบทอดเรื่อยมาและทำให้ทำนองโอ้เอ้วิหารรายแพร่หลายในปัจจุบัน อนึ่ง ในปัจจุบันไม่ได้มีการระบุว่าโรงเรียนใดเป็นผู้รับผิดชอบการสวด เมื่อใกล้ถึงงานพระราชพิธีดังกล่าว สำนักพระราชวัง จะมีหนังสือแจ้งกระทรวงศึกษาธิการเพื่อสั่งการให้โรงเรียนต่าง ๆ ส่งนักเรียนมาทำการสวด[30]



รูปภาพที่ 5 แสดงนักเด็กเรียนขณะนั่งสวดโอ้เอ้วิหารราย ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ที่มา: หนังสือเรื่องการสวดมหาชาติคำหลวงและโอ้เอ้วิหารราย (สันต์ สุวรรณประทีป, 2525: 28)

[28] พระราชพิธีสิบสองเดือน, 2552: 299

[29] วิบูลย์ศักดิ์ วิจิตระกะ, สัมภาษณ์

[30] กรมการศาสนา, 2550: 46



รูปภาพที่ 6 แสดงนักเด็กเรียนขณะนั่งสวดโอ้เอ้วิหารราย ปี พ.ศ. 2554 ณ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ที่มา: http://daily.khaosod.co.th/view_news.php?newsid= วันที่ 22 เมษายน 2557 ปีที่ 24 ฉบับที่ 8546 ข่าวสดรายวัน

3.7 คัมภีร์สวดมหาชาติคำหลวง

ในการบันทึกอักษรไทยในสมัยอยุธยา พบลักษณะรูปสัณฐานอักษรที่เขียนในสมุดไทยด้วยลายมือที่มีทั้งลักษณะหวัดและบรรจง ลายมือบรรจงจะเป็นอักษรที่ใช้ทางราชการ ดังหนังสือสนธิสัญญาระหว่างไทยกับฝรั่งเศส ส่วนลายมือหวัดจะเป็นบันทึกส่วนตัว หรือเอกสารของเอกชนที่ไม่ใช่หนังสือทางราชการ[31] ทั้งนี้ในกิจของราชการมีเสมียนอาลักษณ์เป็นผู้ชำนาญในการเขียนหนังสือได้หลายอย่าง นอกจากตัวธรรมดาที่เป็นต้นเค้าตัวพิมพ์และตัวอักษรหวัดซึ่งใช้เขียนสำเนา และความบันทึกต่าง ๆ [32] ลักษณะรูปแบบอักษรไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา มีลักษณะเป็นทรงเหลี่ยมชัดเจนในสมัยพระนารายณ์มหาราชเป็นต้นมา และได้ใช้เป็นอักษรทางราชการ สืบต่อมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น คือ ก่อนสมัยมีการพิมพ์ [33]

[31] ธวัช ปุณโณทก, 2549: 109

[32] ยอร์ช เซเดส์, 2504: 33 อ้างใน ธวัช ปุณโณทก, 2549: 109

[33] เล่มเดียวกัน, 2549: 105

การบันทึกวรรณกรรมมหาชาติคำหลวง นั้นทำการบันทึกไว้เขียนด้วยลายมือลงบนคัมภีร์เรียกว่าสมุด เป็นสมุดไทยชนิดลงลักสีดำ จึงเรียกว่าสมุดไทยดำ ซึ่งเป็นคำเรียกเอกสารโบราณที่ทำเป็นเล่ม สมุดไทยมีลักษณะพิเศษเฉพาะตัว คือ ใช้กระดาษแผ่นยาวติดต่อกันเป็นแผ่นเดียว และพับ เป็นช่วงกลับไปกลับมาเหมือนกระดาษต่อเนื่องในปัจจุบัน สามารถเขียนได้ทั้งสองหน้าไปโดยตลอดทั้งเล่ม

คัมภีร์มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน ฉบับที่สืบทอดมายังกรมการศาสนาในปัจจุบันนั้น ก่องแก้ว วีระประจักษ์ ได้วินิจฉัยถึงลักษณะลายมือเขียน ลักษณะอักขระวิธี สันนิษฐานว่าเป็นเอกสารที่จดบันทึกไว้ราวสมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 3[34] เป็นสมุดข่อยสีดำ ตัวเล่มมีความกว้าง 4 นิ้ว ยาว 14 นิ้ว มีสันหนาประมาณ 2 นิ้ว หน้าหรือกลีบ(รอยพับครั้งหนึ่ง) มีทั้งหมดจำนวน 56 กลีบ เมื่อพลิกด้านหลังจึงได้จำนวนหน้าเท่ากัน แต่มีมีการลงเนื้อความไว้ไม่เต็มสมบูรณ์ทั้งเล่ม ด้านที่หนึ่ง มีหน้าที่บันทึกจำนวน 54 หน้า สำหรับด้านที่สอง มีจำนวน 41 หน้า ลักษณะเป็นการเขียนด้วยพู่กัน มีเส้นสีเหลืองซึ่งได้จากหรดาล และส่วนของสัญลักษณ์โน้ตทำนองสวดนั้น พบว่ามีการเขียนด้วยหรดาลก่อน และทำการเขียนทับลงอีกครั้งด้วยเส้นสีขาว (จากการนำเปลือกหอยมุกมาบด จนละเอียดผสมกับกาวยาวมะขวิด)

ลักษณะการเขียนเป็นลายมือบรรจง อักษรประกอบด้วยตัวขอมบรรจงชนิดอักษรมูล บันทึกภาษาบาลี(มคธ) และตัวอักษรไทยลักษณะเหลี่ยมเน้นหางยาว บันทึกคำแปลภาษาไทย วรรคภาษาทั้งสองจึงสลับกันไปทั้งฉบับ มีการจัดเว้นระยะแต่ละวรรคสวยงาม มีเครื่องหมายแสดงวรรค การจบบทฉันทลักษณ์ตามหลักการเขียนทั่วไป อนึ่ง ช่องว่างระหว่างบรรทัดทั้งบนและล่างตัวอักษร ทั้งสองชนิด เป็นระยะแห่งการระบุสัญลักษณ์โน้ต เพื่อบอกแนวทางการออกเสียงของทำนองสวด โดยใช้สีขาวเพื่อให้ตัดกับสีตัวอักษรสีเหลือง ทั้งนี้อาจเป็นการทำให้อ่านได้การสะดวก โดยสามารถแยกแยะอักขระออกจากสัญลักษณ์โน้ตทำนองได้อย่างชัดเจนด้วยสีที่แตกต่างกันนี้

ส่วนปกหน้าเขียนชื่อคัมภีร์และเครื่องหมาย ว่า *"๏หนังสือพระมหาพลคำหลวง ฯะ๛"* ด้วยเส้นทอง ส่วนปกในเขียนชื่อหนังสือเช่นกันว่า *"พระสมุดพระมหาพลคำหลวง เล่ม ๑ ฯะ๛"* ด้วยเส้นทองเช่นกัน

บทบูชาพระรัตนตรัย

๏	ขอยอกรนมน้อม	ประสารนิ้วนับพร้อม	สัจข้าวันทา	ฯ
๏	คุณพระพุทธเจ้า	จอมโลกย์หลักเกล้า	นบทั้งธรรมา	ฯ

[34] ก่องแก้ว วีระประจักษ์, สัมภาษณ์

๏ คือดวงประทีปแก้ว สร่องภพสว่างแล้ว เลอศล้ำบูชา ฯ

๏ อีกสงฆ์ประเสรอฐ์แก้ว ครองษิกขาท่วนแผ้ว ผ่องข้าขอบุญ ฯ



รูปภาพที่ 7 แสดงปกหน้าคัมภีร์มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน ฉบับที่สืบทอดมายังกรมการศาสนา

ที่มา: ถ่ายภาพโดย นายเดชา ศรีคงเมือง วันที่ 17 สิงหาคม 2549



รูปภาพที่ 8 แสดงปกในคัมภีร์มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน ฉบับที่สืบทอดมายังกรมการศาสนา

ที่มา: ถ่ายภาพโดย นายเดชา ศรีคงเมือง วันที่ 17 สิงหาคม 2549



รูปภาพที่ 9 แสดงบทบูชาพระรัตนตรัย

ที่มา: ถ่ายภาพโดย นายเดชา ศรีคงเมือง วันที่ 17 สิงหาคม 2549



รูปภาพที่ 10 แสดงสมุดไทยบันทึกพระมหาชาติคำหลวงกัณฑ์มหาพน ฉบับที่สืบทอดมาถึงกรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม ในปัจจุบัน

ที่มา: ถ่ายภาพโดย นายเดชา ศรีคงเมือง วันที่ 17 สิงหาคม 2549



รูปภาพที่ 11 แสดงลักษณะการบันทึกคำสวดและสัญลักษณ์ออกเสียง
ในคัมภีร์พระมหาชาติคำหลวงกัณฑ์มหาพน ฉบับที่สืบทอดมาถึงกรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม

ที่มา: ถ่ายภาพโดย นายเดชา ศรีคงเมือง วันที่ 17 สิงหาคม 2549



รูปภาพที่ 12 แสดงลักษณะอักษรและสัญลักษณ์โน้ตทำนองสวด

ที่มา: ถ่ายภาพโดยเดชา ศรีคงเมือง วันที่ 17 สิงหาคม 2549

3.8 ฉันทลักษณ์ในพระมหาชาติคำหลวง

ด้วยความเป็นปึกแผ่นของสังคมกรุงศรีอยุธยานั้น นับว่าเป็นช่วงเวลาอันยาวนานซึ่งก่อให้เกิดการพัฒนาศิลปกรรมด้านต่าง ๆ ไว้อย่างถึงขั้นวิจิตรผูกติดกับพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ ทางด้านวรรณกรรม ถือได้ว่าเป็นยุคทองแห่งการแต่งฉันท์ ดังที่ ไพฑูรย์ พรหมวิจิตร [35] กล่าวว่า "เพราะมีองค์ประกอบที่สมบูรณ์ทั้งในด้านตำราการแต่งฉันท์ การดัดแปลงฉันท์อินเดียให้เป็นแบบไทย การประดิษฐ์ฉันท์ชนิดใหม่โดยการนำเอาฉันท์ที่มีอยู่แล้ว 2 ชนิดมาผสมกันในลักษณะของอุปชาติฉันท์ รวมทั้งมีกวีนิพนธ์ที่แต่งด้วยฉันท์แบบไทยอีกหลายเรื่อง" นับว่ากวีสมัยกรุงศรีอยุธยาแตกฉานเรื่องฉันท์เป็นอย่างมาก และทำให้เกิดการสร้างสรรค์วรรณกรรมอันเกี่ยวเนื่องกับฉันท์อีกหลายประเภท

การศึกษาประเด็นเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ของมหาชาติคำหลวงที่ผ่านมานั้น เป็นที่สนใจกันอย่างกว้างขวางในฐานะที่เป็นวรรณกรรมที่ถือว่าเป็นแม่บทแห่งการใช้ฉันทลักษณ์ รวมถึงการแปลจากบาลีเป็นไทย และให้อยู่ภายใต้ฉันทลักษณ์ชนิดต่าง ๆ อย่างพิสดาร อย่างไรก็ตาม ผลการศึกษาฉันทลักษณ์ไทยที่ปรากฏในพระมหาชาติคำหลวงนั้นยังเป็นที่ถกเถียงกันในหลายประเด็น เนื่องด้วยลักษณะของฉันทลักษณ์ที่พบนั้นบางอย่างมีความเฉพาะ มีความยืดหยุ่นหรือไม่อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ข้อบังคับของฉันทลักษณ์ใด ๆ อย่างสมบูรณ์ และความเก่าแก่ของวรรณกรรมชิ้นนี้ ได้แสดงถึงลักษณะเฉพาะของวรรณกรรมร้อยกรองสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏผู้ศึกษาไว้ดังนี้

นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้ให้ความเห็นถึงเกี่ยวกับความสำคัญ ของฉันท์ในฐานะเป็นฉันทลักษณ์ที่นิยมใช้สำหรับวรรณกรรมชั้นสูง ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ความว่า

> กาพย์ดูเหมือนจะเป็นแบบอย่างฉันทลักษณ์ของต่างประเทศชนิดแรกที่ใช้ในวรรณกรรมราชสำนักอยุธยา ปรากฏในมหาชาติคำหลวงเป็นครั้งแรกเท่าที่มีฉบับเหลือตกทอดมาถึงปัจจุบัน ฉันท์ก็เริ่มปรากฏในวรรณกรรมชิ้นเดียวกันนี้ จึงอาจสรุปได้ว่า แบบอย่างฉันทลักษณ์ของบาลีเริ่มถูกถ่ายแบบมาใช้ในวรรณกรรมชั้นสูงอยุธยานับแต่สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ..."[36]

---

[35] ไพฑูรย์ พรหมวิจิตร, 2541: 83

[36] ธนิต อยู่โพธิ์, ในจินดามณี 151 อ้างใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538: 32

ลักษณะที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของมหาชาติคำหลวงคือรูปแบบการใช้ร้อยกรองฉันทลักษณ์ชนิดต่าง ๆ เข้ามาใช้นำเสนอความภาษาไทย ได้อย่างไพเราะสวยงาม ซึ่งสอดคล้องกับคำวินิจฉัยของ นิธิ เอียวศรีวงศ์[37] เกี่ยวกับลักษณะการประพันธ์วรรณกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา ความว่า

> ...การใช้ฉันทลักษณ์ของวรรณกรรมราชสำนักอยุธยานั้นนิยมเอาฉันทลักษณ์หลายชนิดผสมปนเปในงานชิ้นเดียวกัน เช่น มหาชาติคำหลวง ก็ใช้คำประพันธ์ หลายชนิด เช่น ร่าย กาพย์ โคลง และฉันท์ ปะปนกัน

ธรรมเนียมการสวดหรือสาธยายธรรมให้ราษฎรได้ฟังในเทศกาลเฉพาะต่าง ๆ นั้นมีปรากฏเป็นประเพณีปฏิบัติสืบต่อกันมา โดยมีบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการสาธยายธรรมนี้อย่างชัดเจน ได้แก่ พระภิกษุสงฆ์และอุบาสกประจำอาวาส ซึ่งเป็นผู้ทรงภูมิความรู้ทั้งพุทธธรรม อักขรวิธี รวมถึงการสาธยายธรรม ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระวินิจฉัยไว้ความว่า

> เรื่องวรรณกรรมวัด "ปัญญาชนที่อยู่ในวัดนั้นประกอบด้วยคนสองจำพวก ได้แก่ พระภิกษุที่บวชเรียนมานานจนอ่านแปลบาลีได้ จึงเป็นครูทั้งแก่ชนชั้นไพร่และมูลนายที่ได้เข้ามาบวชเรียนในวัดนั้น อีกพวกหนึ่งได้แก่คฤหัสถ์ที่มีความรู้ทางศาสนา ผูกพันอยู่กับวัด จนเป็นคนของวัดโดยทางใดทางหนึ่ง ในสมัยสุโขทัย มีหลักฐานว่าเป็นคนของวัดอย่างเด็ดขาด เพราะผู้อุปถัมภ์วัดอาจ "ซื้อ"ไว้ถวายวัด เหมือนที่ดินกัลปนาหรือวัตถุอื่น ๆ ที่ถวายไว้กับวัด เรียกคนเหล่านี้ว่า "บัณฑิต" (ดู จารึกวัดอโศการาม ด้านที่ 2) หน้าที่ของคนเหล่านี้ คือ การสวดคัมภีร์ทางศาสนาให้อุบาสกอุบาสิกาฟัง
>
> ปัญญาชนทั้งสองประเภทนี้ มีส่วนอย่างมากในการกระจายวรรณกรรมของพุทธศาสนาไปยังชนชั้นมูลนายและชนชั้นไพร่ โดยการแปลคัมภีร์ในศาสนาออกเป็นภาษาไทย เพื่อใช้สวดในวัดให้แก่อุบาสกอุบาสิกา ชาดกเรื่องเวสสันดรได้รับความนิยมและนับถือมากมาตั้งแต่ต้น จากเป็นคัมภีร์เรื่องแรก ๆ ที่ได้แปลมาสู่ภาษาไทย ฉบับเก่าที่สุด ซึ่งเหลือตกทอดมาถึงปัจจุบัน ได้แก่ ***มหาชาติคำหลวง*** ซึ่งกษัตริย์โปรดฯ ให้ประชุมนักปราชญ์แปลขึ้น ***แต่ก่อนหน้านั้นก็คงจะมีการแปลโดยปัญญาชนในวัดมาแล้ว*** (ด้วยเหตุนี้ จึงเรียกว่า "คำหลวง" ให้ต่างจาก

---

[37] นิตยา กาญจนะวรรณ, 2515 : 51-59 อ้างใน นิธิ เอียวศรีวงศ์ หน้าเดียวกัน 33

ฉบับ “คำวัด”) แต่นอกจากชาดกเรื่องสำคัญนี้แล้วชาดกอื่น ๆ ก็ถูกแปลเพื่อสวดหรือเล่าให้อุบาสกอุบาสิกาฟังเช่นกัน ยังมีฉบับเหลือตกทอดมาอยู่มาก เป็นนิทานบ้างชาดกบ้าง ซึ่งแต่งเป็นกลอนสวดสำหรับไว้สวดในวัดในงานนักขัตฤกษ์ [38]

จากพระวินิจฉัยดังกล่าวสามารถนำไปสู่ข้อสันนิษฐานได้ว่า ธรรมเนียมการสาธยายธรรมมีความแพร่หลายในประเพณีราษฎร์มาก่อนแล้ว และเมื่อต้องมีพระราชประเพณีลักษณะเดียวกันจึงเป็นการสมควรให้มีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยความประณีต ด้วยนักปราชญ์ราชบัณฑิตในข้าราชบริพาร ผลของการรังสรรค์นั้นไม่ว่าอักขระวิธีตลอดจนสำนวนการสาธยายจึงต้องมีความสระสลวยเป็นแบบฉบับให้กับประชาชนนำไปปรับใช้อีกทอดหนึ่ง

3.8.1 ลักษณะการแปล

เนื่องจากมหาชาติของเก่าที่สืบทอดกันมานั้นเป็นภาษาบาลี(มคธ)ล้วน มีจำนวนทั้งหมด 1,000 คาถา จึงเรียกว่า “คาถาพัน” และมีฉันทลักษณ์เป็นแบบอินทรวิเชียรฉันท์ ที่ได้แบบอย่างนี้จากอินเดีย เมื่อนำมาสวดจึงไม่ใคร่จะเข้าใจเรื่องราวดังนั้นจึงนำมาสู่แนวคิดในการแปลเป็นภาษาไทยให้ได้เข้าใจกัน มหาชาติคำหลวงเป็นวรรณกรรมที่มีการลักษณะการจัดรูปแบบการแปล (ลักษณะการจัดวางส่วนบาลีกับส่วนภาษาไทย) และนำเสนอการแปล (ฉันทลักษณ์) ที่มีความเฉพาะตัว ได้แก่การจัดรูปแบบการแปลชนิด “แปลโดยอรรถ [39] ” [40] เป็นประโยคต่อประโยค โดยตั้งต้นด้วยบาลี 1 บาท และตามด้วยการแปลความเป็นภาษาไทย 1 วรรค สลับกันไปเช่นนี้ตลอดจนจบ อนึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้อาจเป็นแบบอย่างสืบมาจากสมัยก่อนกรุงศรีอยุธยาซึ่งเกิดเป็นธรรมเนียมการฟังสวดมหาชาติขึ้น

การจัดรูปแบบการแปลโดยอรรถนั้นเป็นการยกบาลี 1 วรรค ต่อด้วยการแปลออกเป็นภาษาไทย 1 วรรค แต่ลักษณะการนำเสนอความที่แปลออกมานั้นมิใช่แปลตามศัพท์ เพียงเท่านั้นแต่ยังแปลและร้อยเรียงความให้อยู่ในรูปแบบร้อยกรอง โดยใช้ฉันทลักษณ์ชนิด “ร่าย” เป็นพื้นและในบางช่วงของเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอให้น่าสนใจหรือเหมาะสม ที่จะพบว่าเนื้อความที่มีการดำเนินเรื่องลักษณะบรรยายดำเนินเรื่องทั่ว ๆ ไป มักใช้ฉันลักษณ์ร่าย และเปลี่ยนฉันทลักษณ์ให้เกิดความหลากหลายขึ้นไปอีก นับเป็นความคิดสร้างสรรค์ของปราชญ์กวีนิพนธ์

---

[38] สาส์นสมเด็จ เล่ม 24, 2493: หน้า 43-44, 87-88, 10

[39] การแปลโดยอรรถ เป็นรูปแบบหนึ่งในสามของหลักการแปลมคธเป็นไทยที่เป็นที่นิยม ได้แก่ การแปลโดยพยัญชนะ การแปลยกศัพท์ และการแปลโดยอรรถ (คณาจารย์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, 2551: 71)

[40] พระมหาไกรสร กิตฺติธโร, สัมภาษณ์

> การฟังคำแปลเหล่านี้ถือว่าเป็นการฟังได้บุญอย่างหนึ่ง วิธีการแปลของปัญญาชนในวัดนั้น นิยมที่จะยกบาลีมาเก็บไว้ในตอนต้นความ เพื่อให้หมายรู้ได้ง่ายว่าแปลไปถึงที่ใดแล้ว สะดวกแก่การตรวจสอบ ของผู้รู้ด้วย ในส่วนภาษาไทยนั้น นิยมใช้คำประพันธ์อย่างหนึ่งซึ่งเรียก กันว่า ***กลอนวัด*** (กลอน แปลว่า คำประพันธ์) ซึ่งก็คือ***ร่าย***นั่นเอง อาจสลับด้วยกาพย์บ้างแต่น้อย แม้ว่าในต้นฉบับบาลี ตอนที่แปลจะมิได้ อยู่ในรูปคำประพันธ์ใด ๆ ปัญญาชนชาววัดก็ยังจะแปลบาลีตอนนั้นออกมา ในรูปกลอนวัดอยู่นั่นเอง

3.8.2 ฉันทลักษณ์

บรรดาคำประพันธ์ร้อยกรองที่ใช้ในวรรณกรรมไทยในสมัยโบราณนั้น ได้แก่ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน และร่าย นั้น เป็นวิถีทางแห่งศิลปะทางวรรณกรรม ซึ่งนิยมเลือกใช้อย่างหลากหลาย แสดงให้เห็นถึงความสามารถของของผู้รังสรรค์ และความสูงส่งของวัฒนธรรมทางภาษาของชาติ และมีการสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบันมหาชาติคำหลวงเป็นวรรณกรรมสมัยอยุธยาที่ได้รับการขนานนามว่าเป็นแม่บทแห่งฉันทลักษณ์ชนิดต่าง ๆ และกล่าวไว้ว่าเป็นต้นแบบที่งานวรรณกรรมยุคถัดมา

มหาชาติคำหลวง เป็นวรรณกรรมที่มีการถ่ายทอดเรื่องราวด้วยอักขระวิธีหลัก ๆ แบ่งเป็น 2 ส่วนได้แก่ ส่วนภาษาบาลี และคำแปลภาษาไทย ในส่วนคำแปลนี้เป็นพื้นที่ที่แสดงความสามารถของกวีโดยแปลและเรียบเรียงเป็นภาษาไทยในฉันทลักษณ์ร้อยกรอง ปัจจุบันปรากฏงานวิชาการจำนวนหนึ่งได้สรุปถึงฉันทลักษณ์ของการสวดมหาชาติคำหลวง ว่าเป็นวรรณกรรม ที่ใช้ร่ายเป็นพื้น ส่วนจะมีการสอดแทรกฉันทลักษณ์อื่น ๆ ในบางช่วงบางตอนของเรื่อง

ผลการศึกษาฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในมหาชาติคำหลวงในกัณฑ์มหาพน โดยนักวิชาการที่ได้ทำการพิจารณาไว้แล้ว มีรายละเอียดต่าง ๆ ดังต่อนี้

1) ร่าย

ปรากฏใช้ “ร่ายโบราณ” ซึ่งเป็นฉันลักษณ์ที่มีความยืดหยุ่นมาก โดยแต่ละวรรคมีจำนวนคำไม่แน่นอน นิยมใช้บรรยายในการเปิดเรื่องและปิดเรื่อง และใช้ในการดำเนินเรื่องทั่วไปเป็นแต่ละตอนสั้น ๆ นอกจากนี้ มีตอนหนึ่งซึ่งมีลักษณะ พิเศษมาก คือ ตอนพรรณนาสระมุจลินท์ โดยทุกวรรค จะลงท้ายด้วยคำสร้อยว่า “ก็มี” นับเป็นตอนที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์และธรรมชาติวิทยาอย่างมาก และอาจถือได้ว่าเป็นต้นเค้า หรือต้นแบบของบทพรรณนาธรรมชาติของวรรณคดีไทย ในยุคหลังได้ เช่น

“ดูกรพราหมณ์ บัวขาวงามเงื่อนโขษมพัตรก็มี จงกลบัทมอุดบลก็มี ตระกาวสนเสียดสร้อยก็มี สระช้อยช่อมุลินทก็มี อินทรวบัวแบ่งก็มี บานล้วนแห่งเหลือเห็นก็มี ทงงเดือนเย็นเดือนร้อนก็มี สระบัวซ้อนเข่าติ้นก็มีฟุงฟ้าขึ้นไขขจรก็มี ดอกสรหลอนเถื่อนถ้องก็มี”

2) โคลง

ลักษณะเฉพาะของโคลงที่ใช้ในพระมหาชาติคำหลวงนั้น มีความยืดหยุ่นในข้อบังคับ ซึ่งแตกต่างจากโคลงในปัจจุบัน ซึ่งสันนิษฐานว่าปราชญ์ด้านกวีนิพนธ์สมัยอยุธยาได้ริเริ่มนำโคลงดั้งเดิมจากทางภาคเหนือ มาปรับใช้เป็นช่วงแรก ๆ

“โคลงที่ปรากฏในเรื่องนี้คือ โคลงดั้น แต่ก็มีที่น่าสังเกตคือ พบว่าในวรรณคดีเรื่องนี้มีโคลงสี่สุภาพอยู่ด้วย แต่เป็นโคลงสี่สุภาพที่ไม่สู้จะเคร่งครัด เพราะโคลงบางบทก็มีสร้อยคำในบาทสุดท้าย จึงอาจกล่าวได้ว่าโคลงสี่สุภาพที่ปรากฏในมหาชาติคำหลวง คงเป็นการ “ริเริ่มดัดแปลงและเพิ่มคำจากโคลงสี่ดั้น” นั่นเอง” [41]

โคลง มีทั้งสิ้น 3 บท อยู่ต่อเนื่องกันและมีลักษณะร้อยโคลงด้วย จำนวนคำเท่ากับโคลงสี่สุภาพ แต่มีลักษณะเป็นโคลงโบราณเพราะใช้คำโทคู่ที่คำที่ 4 และ 5 ของบาทสุดท้าย หากพิจารณาตามเกณฑ์ของตำราฉันทลักษณ์รุ่นเก่าที่สุดคือ กาพย์สารวิลาสินี เรียกว่าเป็นกาพย์ชนิดมหาสินธุมาลี (แปลง) 4 โคลงแต่ละบทมีประเด็นน่าสนใจต่าง ๆ ดังนี้

1) โภนฺโต ข้าข้อยแต่ ฤๅษี
ย ทินฺนํ ใดดี แกล่แกล้ง
อาหารเครื่องกินมี เอมโอช
อนิโภขนหวานแจ้งข้า ขอบไหว้เหนือหวว

ประเด็นที่หน้าสนใจในโคลงบทนี้คือ การที่ผู้แต่งใช้คำบาลีผสมผสานกลมกลืนไปในบทเดียวกันกับคำไทยลักษณะการประพันธ์เช่นนี้มีไม่ค่อยมากนักในวรรณดีไทยทั่วไปในกลบทศิริวิบุลกิตต์ มีกลบทชื่อสิงหวาท - บังคับให้ใช้คำบาลีสิงหลกับคำไทยเป็นกลองกลบทดังตัวอย่างต่อไปนี้

[41] วราภรณ์ บำรุงกุล, 2537: 51

"มีโองการว่าดูพธูนาฎ ตุมเห ท่านจงปรารถนา ปตฺเต ซึ่งพระราชกุมารา รักขิตา จักได้ครองสนองวงษ์ ยาอิสฺสี หญิงใดแม้ใสสุด ได้ซึ่งบุตรชายหมายประสงค์"

2) ไท้ท้าวนฤโทษข้า ขับหนี
ลูกราชสีพิกลัว ไพร่ฟ้า
พลเมืองบดูดี ดาลคยด
กรลยดลับลี้หน้า อยู่สร้างแสวงบุญ

ประเด็นที่น่าสนใจในโคลงบทนี้คือ การรับสัมผัสของบทบาทที่ 2 คำที่ 4 ทำให้ลักษณะคำประพันธ์เหมือนกาพย์มหานันททาษี แต่แท้ที่จริงสัมผัสเลื่อนเข้าไปเช่นนั้นอาจจะเป็นเพราะเพื่อใช้รับสัมผัสกับคำสุดท้ายของโคลงบทต้นเพื่อเป็นการร้อยโคลง อย่างไรก็ตาม ปรากฏว่าโคลงบทนี้ไปปรากฏในจินดามณี ฉบับพระมหาราชครู เป็นตัวอย่างคำประพันธ์ชนิด "จัตวาทัณฑี" แต่มีการเพี้ยนคำบ้างดังนี้

ชื่อจัตวาทัณฑี

ท้าวไทยนฤเทศข้า ขับหนี
ลูกราชสีพึกลัว ไพร่ฟ้า
พลเมืองบดูดี ดาลเคียด
กระเหลียดลับหนี้หน้า อยู่สร้างแสวงบุญ

3) ข้าเถ้าบอยดถ้อย มาถึง
เพราะทันทึงเห็นขุน ขี่เกล้า
ธเห็นที่ธถึง สังวาศ
ประกาศแก่ข้าเถ้า ท่านร้าพระเอย

จุดสนใจในโคลงบทนี้ คือการที่ผู้แต่งใช้คำที่ 3 ในวรรคที่ 2 รับสัมผัส ทำให้ลักษณะคำประพันธ์เหมือนกับโคลงในจินดามณี ชื่อ "ตรีเพชรทัณฑี" มีข้อน่าสังเกตว่า ตัวอย่างโคลงชนิดนี้ปรากฏในจินดามณี เป็นบทประพันธ์จากมหาชาติเหมือนกัน กรมศิลปากรทำเชิงอรรถอธิบายว่า "จากมหาชาติคำหลวง หน้า .... กัณฑ์สักกบรรพ มีเพี้ยนคำบ้าง"

ชื่อตรีเทพเพชรทัณฑี

ปางนั้นสองราชไท้ ดาบส
สาพิมตไปมา กล่าวแก้ว
ประทานราชเอารส สองราช
เวนแต่ชูชกแล้ว จึ่งไท้ชมทาน

3) กลอน

กลอน อันที่จริงแล้ว คำประพันธ์ที่เรียกว่ากลอนนั้น ในที่นี้น่าจะจัดว่าเป็น ร่าย เพราะเป็นคำประพันธ์ที่แต่งสอดแทรกอยู่ในส่วนที่เป็นร่าย ใช้ดำเนินเรื่องตอนต้นมีความยาวประมาณ 1 หน้า เศษ ๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

"ดูกรพราหมณ์ ความบไข้ ได้แก่กู ดูทุกประการ รำคาญทุกข์ ขุกความยาก ภาคกงงวล กลบมี ปรีดีมะนะ สะความไร้ ได้เลี้ยงต้น ผลอาหาร การหลายภาค รากพฤกษผล"

ทั้งนี้ เป็นร่ายที่มีลักษณะพิเศษ เพราะมีลักษณะการแต่งที่จงใจจะให้เป็นแบบนี้โดยเฉพาะ ได้ลองสำรวจดูในตำรากลอนหลายฉบับ ปรากฏว่าคำประพันธ์เช่นนี้มีอยู่ในกลบทศิริวิบุลกิตติ์อันเป็นหนังสือที่แต่งเป็นกลอน กลบทชนิดนี้มีชื่อว่า "คุณบท" ดังตัวอย่างต่อไปนี้

"เดชกุศลผล ตนข้าแปล แก้คัมภีร์ ที่ชาฎก, ยกจากอรรถ จัดปัญญาส
ชาติโพธิสัตว์ คัดประจง, ลงเปนกลอน ก่อนจากอรรถ จัดเปนไทย
ใส่ด้วยบท, จดลิลิต คิดเปนฉันท์ ผันเปนโคลง โยงเปนกาพย์,
อาบคุณบท หมดมั่วสุม ชุมนุมกลอน ซ้อนบาฬี, ใส่ประกอบ สอบตำรา
หาคำภีร์"

นอกจากกลอนคุณบทข้างต้นแล้ว ในกัณฑ์นี้ยังมีกลอนอีกชนิดหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะสัมผัสและจำนวนคำคล้ายกาพย์สุรางคนางค์ แต่มีบทละ 8 วรรค ได้ลองสำรวจดูในตำรากลอนฉบับต่าง ๆ พบว่า เหมือนคำประพันธ์ชนิดที่หลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) เรียกว่า "กลอน 4" มีแบบอย่างว่า

"อีกกลอนสี่นั้น โดยบัญญัติไข เรียงเรียบเทียบใน แบบไว้จงจำจัด
วรรคละสี่ วิธีคมขำ จำแนกทำ สำผัศพัดจอง แต่งตาม
กำหนดเบื้องบททั้งผอง ร้องร่ำทำนอง คล้องจองต้องกัน สำผัศนอกใน
แซกใส่จัดสรร อักษรพาดพัน อย่างบัญญัติกลอน"

คำประพันธ์ในกัณฑ์มหาพน ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกลอน 4 มีอยู่ 5 บท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

"อันว่าธมาครานี้ ใช่จักจงบุญ ประมาณมิคุณ อันอื่นอันไกล
ใช่ท่านใคร่เห็น ลูกพรสญไชย อันอยู่กลางไพร พนานดรดยว
ด่งงใจกูหมาย ท่านนี้แครงครยว คืนค่ำข่ำขยว จักขอสักอัน
จักขอเมียรัก ท่านไทยทรงธรรม์ เมียแก้วเมียขวัญ บำเรอรักษา"

4) กาพย์

กาพย์ ในกัณฑ์มหาพนนี้ มีคำประพันธ์ชนิดกาพย์ (หรือแท้ที่จริงก็คือฉันท์ชนิดไม่บังคับครุลหุ) อยู่ 2 ประเภท คือ กาพย์สุรางคนางค์ และกาพย์ฉบัง ในตอนที่ต่อเนื่องกับกลอน 4 ผู้แต่งได้ประพันธ์กาพย์สุรางคนางค์ไว้ 4 บท เช่น

“ข้าแต่พระชี ท่านเจ้าใจดี อย่าคยดอย่าฟุน ใช่ข้าจมา สู่เจ้าใจบุญ
ขอเข้าของขุน ผู้ขี่เมืองขวาง”[42]

มีข้อหน้าสังเกตคือ ในบทสุดท้าย มีลักษณะพิเศษ เพราะมีสร้อยเพิ่มขึ้นอีก 1 วรรค จำนวน 2 คำ สร้อยนี้มีข้อความเหมือนสร้อยท้ายโคลงชนิดต่าง ๆในลิลิตพระลอ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“กูมาใช่เข็น เพื่อจักใคร่เห็น ท่านเจ้าใจหวาน ผิไท้ยังรู้
ที่พระภูบาล บอกแจ้งอย่านาน ตูข้าขอฟงง หนึ่งรา”

นอกจากลักษณะสร้อยจะเหมือนในลิลิตพระลอแล้ว ยังมีสำนวนการใช้คำและความหมายที่คล้ายคลึงกันเป็นอย่างยิ่ง เช่น ตัวอย่างดังนี้

“นางโรยนางรื่นขึ้น ไปเยือน
เห็นราชสองหมองเหมือน ดั่งไข้
ทุกวันดุจดวงเดือน งานชื่น ไส้นา
หมองดั่งนี้ข้าไหว้ บอกข้าขอฟัง หนึ่งรา”

ส่วนกาพย์ฉบังนั้น มีปรากฏในตอนท้าย ๆ กัณฑ์ มีจำนวนทั้งสิ้น 28 บท เช่นตัวอย่างต่อไปนี้

“นกกดสองสิ่งสยงหวาน ไก่เถื่อนอันตรการ อเนกในพนสณฑ์
กวักกว่าเปล้าป่าโจษจล ออกเอี้ยงอลวล ก็ร้องวางเวงเวหา
ซงงแซวเหยี่ยวรุ้งเร้นกา จับจอมพฤกษา สรหล้ายสร หลมชมกัน”

5) ฉันท์

ฉันท์ ในกัณฑ์มหาพนมีคำประพันธ์ชนิดฉันท์มากถึง 4 ชนิด คือ อินทรวิเชียร วสันตดิลก มาลินี และสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

[42] เล่มเดียวกัน: 156

อินทรวิเชียรฉันท์ – มีทั้งสิ้น 28 บท เช่น

“ฟงงแฮทชีพราหมณ์ เขาขยวงามทั้งงแท่งทงัน
ไม้ไล่ช่อแซรงกัน ต่างต่างพรรณไขขจร
มีนามแต่อาทิ์ คันธมาทน์ศิขร
ที่ใดท่านภูธร แพศยันดรราชา”

เฉพาะอินทรวิเชียรฉันท์นี้ เห็นได้ชัดว่าไม่สู้เคร่งครัดเรื่องเสียงครุลหุมากนัก วสันตดิลกฉันท์ มีทั้งสิ้น 18 บท เช่น

“มีราชสีห์พยัคฆราช เดียรดาษในกลางดง
มีอัศวมุขีคชยรรยง ทรนงในพนาดร
มีชมดบำเรศมฤคคนา พลพาลไกรษร
มีทงงสมรรถพนจร รม่งงมรกำพงไพร”

มาลินีฉันท์ – มีทั้งสิ้น 12 บท เช่น

“ดูกรทวิชจำนรรศสำนวน นกตระการมี อันดับไป วิจิตรสรลิตเสียงไส
ปีกรงงรองไร ดูเขียวขจี ปรมุทอนุชภรรยา สกุณา สกุณีศรี สุรัติวิรติวาที
ในพนาลี ลัญลุงชม”

สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ – มีทั้งสิ้น 10 บท เช่น

“ป่านั้นนมีมฤคเอลอันอธึกหลาย ชมดทรายแลฟานแล่นลำยอง
ร่มรยงรายลุกขษาขนาคณตรกอง สารคนองคณาดาษทงงดง
หญ้าน้ำวรรลีพนพฤกษดูรหง นานาไพรพง พิศาล
ป่านั้นนมีกทลีมฤคางคณประมาณ สถิตสถานสถาพร พิบูลย”

จะเห็นได้ว่า มหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน นับเป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญยิ่ง คุณค่าของกัณฑ์นี้ มิได้มีเพียงด้านรวมเอาแบบอย่างฉันทลักษณ์ครบทุกประเภทไว้เท่านั้น หากเป็นยังร่องรอยสำคัญในการสืบสาวระยะเวลาที่แต่งวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ ซึ่งอาจใช้ฉันทลักษณ์เป็นเครื่องมือ ในการสันนิษฐานได้

3.9 ทำนองสวดและการสืบทอด

ส่วนเรื่องการเทศน์มหาชาติเป็นทำนองมีมาแต่ครั้งไรนั้น นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องตำนานเทศน์มหาชาติว่า

เวลานักขัตฤกษ์ เช่น เข้าพรรษา เป็นหน้าที่ของ***ขุนทินบรรณาการ และขุนธารกำนัน*** กับผู้ช่วยอีก 2 คน ขึ้นนั่งเตียงในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แล้วสวดมหาชาติคำหลวงโดยทำนองอย่างเก่าถวายพระมหากษัตริย์ทรงสดับในเวลาเสด็จพระราชดำเนินไปบำเพ็ญพระราชกุศล ในปัจจุบันนี้ ก็ยังเป็นหน้าที่ของกรมการศาสนา ที่ต้องจัดหาข้าราชการไปสวดมหาชาติคำหลวงเป็นทำนองในวันเข้าพรรษา ณ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และการที่เด็กนักเรียนไปนั่งสวดหนังสือเรื่องต่าง ๆ ตามทำนองซึ่งเรียกว่า ‘สวดโอ้เอ้วิหาราย’ ตามศาลารายในวัดพระศรีรัตนศาสดารามก็สืบเนื่องมาจากประเพณีเก่าเช่นเดียวกัน เพราะอุบาสกอุบาสิกาเมื่อไปประชุมสวดมนต์ฟังเทศน์กันตามวัด เวลาหยุดพัก ก็มักเอาหนังสือเรื่องพระพุทธศาสนา มีชาดกต่าง ๆ เป็นต้น มาอ่านสู่กันฟัง ประเพณีอันนี้ยังมีในจังหวัดหัวเมืองเช่นที่วัดมหาธาตุ จังหวัด นครศรีธรรมราช จนทุกวันนี้ [43]

สำหรับผู้สวดที่สามารถสืบทราบว่าเก่าที่สุดที่มีบันทึกไว้อยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 โดย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ความว่า

> “หนังสือมหาชาติคำหลวงแม้ที่เรียกความเดิมนั้น สำนวนก็ไม่เก่าเสมอกัน เห็นสำนวนเก่ากว่าเพื่อนแต่กัณฑ์ทศพร ชูชก และมหาพน จึงคิดว่าครั้งกรุงศรีอยุธยาเองหนังสือมหาชาติคำหลวงก็คงเคยขาดฉบับ และเคยมีพระเจ้าแผ่นดินโปรดให้แต่งขึ้นใหม่มาบ้างแล้ว ด้วยเวลาแต่สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แต่งมาจนเสียกรุง ฯ นานถึง 300 ปี ฉบับเดิมน่าจะไม่บริบูรณ์อยู่ได้ทั้งหมด การสวดมหาชาติคำหลวงที่ในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามนั้น ชั้นเราจำตา***ขุนทิน***แกได้คน 1 ชะรอยแกจะเคยสวดมาแต่รัชกาลที่ 3 ดูชำนาญมาก เห็นแกมักทักท้วงเพื่อน นักสวดกลัวแจ๊กทั้ง 3 คน เมื่อสิ้นสุดขุนทินคนนั้นแล้วกระบวนสวดก็เรียวมาลงที่สุดจึงสวดแต่มหาพนกัณฑ์เดียว”[44]

---

[43] มณี พยอมยงค์, 2519: 39
[44] สาส์นสมเด็จ เล่ม 24, 2505: 63

"ถึงเทศกาลที่***ขุนทินขุนทาน***สวดมหาชาติคำหลวงในโบสถ์วัดพระแก้ว จึงโปรด ให้จัดเด็กนักเรียนที่โรงทานมาสวด "โอ้เอ้วิหารราย" อย่างโบราณที่ศาลาราย เลยเป็นธรรมเนียมมาจนรัชกาลที่ 4 และที่ 5 หม่อมฉันเคยเห็นสวดอยู่แต่ศาลารายด้านเหนือในทางเสด็จพระราชดำเนิน คือว่าสวดถวายตัวเป็นเช่นนั้นมาจนตั้งกรมศึกษาธิการ เมื่อเลิกโรงเรียนที่โรงทานหม่อมฉันจึงสั่งให้โรงเรียนชั้นประถมของหลวงที่ตั้งขึ้น ณ ที่ต่าง ๆ ให้จัดเด็กมาสวดโอ้เอ้วิหารรายแทนเด็กโรงทาน โรงเรียนละศาลา จึงมีเด็กสวดทุกศาลารอบพระอุโบสถมาแต่นั้น มาได้ยินว่ายังมีอยู่จนบัดนี้ก็ยินดี[45]

จากบันทึกดังกล่าวแสดงให้เห็นว่ามีผู้ชำนาญการสวดสันนิษฐานว่า รับสืบทอดแบบแผนทำนองสวดมากจากกรุงศรีอยุธยา ปรากฏชื่อ ขุนทินบรรณาการ และขุนธารกำนัน ทั้งสองท่านนี้เป็นราชบัณฑิตทำหน้าที่สวดมหาชาติคำหลวงนับตั้งแต่งรัชกาลที่ 3 จนมาถึงรัชกาลที่ 5 ภายหลังนับจากการเสียชีวิตของนักสวดทั้งสองท่าน จนมาถึงนักสวดรุ่นต่อมาพบว่าทำนองสวดเหลืออยู่เพียงกัณฑ์มหาพนเพียงกัณฑ์เดียว

จะกราบทูลย้อนหลังในเรื่องมหาชาติคำหลวง ที่นักสวดเขาสวดกันอยู่ในโบสถ์วัดพระแก้วในกาลเข้าพรรษานั้นเขาสวดแต่กัณฑ์มหาพนกัณฑ์เดียว ที่จะเรียนได้แต่เท่านั้น ทั้งคิดว่าที่จะสวดได้ไม่ตลอดกัณฑ์ด้วยซ้ำ เพราะพอเสด็จกลับก็เลิก ตามที่สวดก็คงเป็นประเพณีแต่ครั้งกรุงเก่า แต่ก่อนเห็นเอาเด็กนักเรียนมาสวดเทียบคำมูลบทตามศาลารายแทน "โอ้เอ้วิหารราย" "มหาชาติคำหลวงนั้นได้ดูบ้าง ไม่ได้ดูบ้าง เขาว่าได้ฉบับเก่ามาไม่ครบ ต้องแต่งขึ้นในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้เพื่อซ่อมแซมก็มีอาจารย์ศรีสุนทร(น้อย) หยอดมหาชาติคำหลวงนัก เพราะมีคำมคธกับคำไทยควบกันไปเสมอ ได้รู้ว่าคนโบราณเขาคิดคำไทยคำไรหมายว่าอย่างไร"

ขุนสิทธิ์รสธรรม ข้าราชการบำนาญ สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ ท่านผู้นี้เดิมรับราชการอยู่ในกรมการศาสนาและเป็นผู้ชำนาญในการสวด ทำหน้าที่เป็นผู้ถ่ายทอดท่วงทำนองกัณฑ์มหาพนไว้ตราบเท่าทุกวันนี้ และนับว่าเป็นที่น่าเสียดาย ทั้งผู้ฝึกหัดและผู้รับการฝึกหัดไว้เพียงกัณฑ์เดียว(มหาพน) เท่านั้น ท่านขุนสิทธิ์ฯได้ให้ข้อสังเกตว่า สำเนียงการสวดนั้นเป็นสำเนียงของคนไทย 2 ภาค(เหนือ-ใต้) มารวมกันเข้า แล้วว่าพร้อมกันเป็นทำนองร่ายสั้นดังกล่าว [46]

[45] เล่มเดียวกัน, 2505: 64

[46] เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 200

3.10 การสืบทอด

การฝึกหัดสวด มหาชาติคำหลวงนั้นเต็มไปด้วยความยุ่งยากลำบากด้วยเหตุผล 3 ประการ คือประการแรก ผู้ที่ฝึกหัดจะต้องเป็นผู้ที่อ่านออกนั้นหมายความว่าต้องเป็นผู้ที่ชำนาญในการอ่าน รวมทั้งรู้ความหมายในหนังสือที่อ่านด้วย ประการที่สอง แม้ผู้หัดจะชำนาญในการอ่านและทราบความหมายแล้วก็ตาม ก็มายุ่งยากด้วยเรื่องทำนอง ตลอดจนดัดสำเนียงของคนทั้งสองภาคให้เข้ากันได้และรับได้ ประการที่สาม ผู้ฝึกหัดจะผ่านอุปสรรค 2 ประการดังกล่าวแล้วข้างต้นก็ตาม ยังจะต้องจำระยะวรรคตอนของตัวหนังสือ สำเนียง สูง ต่ำ ท่ามกลาง ของเสียงว่า ตรงไหน ตอนใดจะใช้ลูกคอหรือนาสิก (ที่นิยมเรียกกันทั่วไปว่า “กลเม็ด”) อย่างไรจึงจะเสนาะนอกจากนี้ยังมีข้อปลีกย่อยเป็นต้นว่า ระยะเวลาการสวดนั้นอยู่เฉพาะพระพักตร์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีนาถ พระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนข้าราชการน้อยใหญ่ ที่เสด็จประทับและร่วมชุมนุมในมหาสมาคมนั้น ผู้สวดทั้ง 4 นาย จำจะต้องสำรวมระวังอิริยาบถให้เรียบร้อยอีกโสดหนึ่งด้วย[47]

บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดทำนองสวดมหาชาติคำหลวง เท่าที่พบในประวัติศาสตร์ที่เก่าที่สุดสันนิษฐานว่าอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ตามคำกล่าวของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ[48] ความว่า “การสวดมหาชาติคำหลวงที่ ในพระอุโบสถวัดพระศรี รัตนศาสดารามนั้น ชั้นเราจำตา***ขุนทิน***แก่ได้คน 1 ชะรอยแกจะเคยสวดมาแต่รัชกาลที่ 3 ดูชำนาญมาก เห็นแกมักทักท้วงเพื่อนนักสวดกลัวแจ๊กทั้ง 3 คน เมื่อสิ้นสุดขุนทินคนนั้นแล้ว กระบวนสวดก็เรียวมาลงที่สุดจึงสวดแต่มหาพนกัณฑ์เดียว” และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า เจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5[49] ทรงกล่าวถึงบุคคลดังพร้อมนักสวดเพิ่มอีกคนหนึ่งซึ่งเป็นผู้สวดคู่กัน ความว่า “ผู้ที่สวดคือขุนทินบรรณาการ ขุนธารกำนัล เป็นต้น นุ่งขาวห่มขาวสี่คน สวดว่าคาถาสองคน ว่าเป็นคำแปลสองคน ถึงเวลาที่พระสงฆ์มานั่งอยู่กับพื้นพระอุโบสถ พวกที่สำแดงธรรมสี่คนนั้นก็นั่งอยู่บนเตียงต่อ” ฉะนั้นนักสวดทั้งสองคือ ขุนทินบรรณาการและขุนธารกำนัล สันนิษฐานว่าเป็นบุคคลที่ทำหน้าที่สวดมหาชาติคำหลวงในพระราชพิธีราวสมัยรัชกาลที่ 3 จนถึงรัชกาลที่ 5 และเป็นบุคคลสำคัญในการถ่ายทอดทำนองสวดตามแบบโบราณที่ยังคงสมบูรณ์ทั้ง 13 กัณฑ์ อนึ่ง ผู้สืบทอดในรุ่นหลังจากนั้น คือ ขุนสิทธิรสธรรม (สุมน สิทธิรสธรรม) เคยรับข้าราชการกรมการศาสนา

[47] เล่มเดียวกัน
[48] สาส์นสมเด็จ เล่ม 24, 2505: 63
[49] พระราชพิธีสิบสองเดือน, 2552: 298

สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ ได้รับสืบทอดไว้เฉพาะกัณฑ์มหาพน เพียงกัณฑ์เดียว[50] ฉะนั้นในพระราชพิธี จึงมีการสวดมหาชาติคำหลวงเฉพาะกัณฑ์มหาพนเพียงกัณฑ์เดียวตั้งแต่นั้นมา ซึ่งท่านผู้นี้เป็นผู้ถ่ายทอด ทำนองการสวดและฝึกฝนข้าราชการกรมการศาสนาในรุ่นต่อ ๆ มา ได้แก่ นายประยงค์ สอนวงศ์ และนายสุชาติ ละออง ปัจจุบันได้แก่ นายสมชัย เกื้อกูล ข้าราชการ บำนาญกรมการศาสนา สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ

นอกจากนี้ยังปรากฏประวัติข้อมูลเกี่ยวกับ "ขุนสิทธิรสธรรม" ว่าเป็นผู้มีชื่อเสียงอย่างมาก ในด้านการเทศน์ ซึ่งท่านเคยบวชอยู่ ณ วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ กรุงเทพมหานคร และเป็นลูกศิษย์ สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(ม.ร.ว. เจริญ อิศรางกูร ณ อยุธยา)

> ...นี่คือประจักษ์พยานสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่เชิดชูสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ม.ร.ว. เจริญ อิศรางกูร ณ อยุธยา) ซึ่งเป็นหลักในการรักษาเทศน์ทำนอง แบบมหาชาติของหลวง ส่วนลูกศิษย์ของท่านที่ปรากฏหลักฐานว่ามีชื่อเสียง ในทางเทศน์มหาชาติในเวลาต่อมา นอกจากที่กล่าวมาแล้ว โดยเฉพาะที่ วัดมหาธาตุก็มี ขุนสิทธิรสธรรม (สุมน สิทธิรสธรรม) ซึ่งเมื่อ ยังอุปสมบทอยู่ได้ฝึกเทศน์มหาชาติกัณฑ์จุลพน จนได้รับนิมนต์ให้เทศน์ มหาชาติกัณฑ์นี้ถวาย เมื่อลาสิขาแล้วเข้ารับราชการสังกัดกระทรวงวัง เป็นราชบุรุษ มีหน้าที่ประกาศเทวดาในพระราชพิธีตรุษสงกรานต์ พระบาท สมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงเมตตาพระราชทาน รางวัล ยกย่องว่าเป็นผู้ที่สัททศิลปและมีเสียงไพเราะ [51]

จากข้อมูลนี้ระบุว่าขุนสิทธิรสธรรมรับราชการสังกัดกระทรวงวัง มีอยู่ชีวิตในสมัยรัชกาลที่ 6 ฉะนั้นนับว่าช่วงชีวิตที่ใกล้เคียงกับขุนทินบรรณาการและขุนธารกำนัล ที่สันนิษฐานว่ามีชีวิตอยู่ราวสมัย รัชกาล ที่ 3 - 5 ตามที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ ฉะนั้น จากข้อมูลนี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ขุนทินบรรณาการและขุนธารกำนัลเป็นผู้ถ่ายทอดทำนองให้แก่ ขุนสิทธิ-รสธรรม และทำนองสวดนั้นคือทำนองสวดที่ใช้ในปัจจุบัน

ปัจจุบันกรมการศาสนาได้รับผิดชอบในการสนองงานสวดในพระราชพิธี รวมถึงการสืบทอด ทำนองสวดมหาชาติคำหลวงตามแบบฉบับโบราณให้กับเจ้าหน้าที่ในส่วนฝ่ายพิธี กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา อนึ่ง ด้วยเจ้าหน้าที่กรมการศาสนามีภารกิจรับผิดชอบเกี่ยวกับงานพระราชพิธีศาสนกิจ ในโอกาสต่าง ๆ มากมายหลายด้าน รวมทั้งการจัดหาผู้ทำหน้าที่สวดในพระราชพิธีเป็นประจำทุกปี

---

[50] เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 200
[51] ประพัฒน์ ตรีณรงค์, นักเทศน์ทำนองแบบเทศน์มหาชาติ. วารสารวัฒนธรรมไทย ปี 24 ฉบับ 11(พ.ย. 2528) : 18

ทำให้การเรียนทำนองสวดตามขนบโบราณเป็นไปด้วยความลำบาก นายสมชัย เกื้อกูล จึงเป็นผู้ถอดสัญลักษณ์โน้ตทำนองสวด ผนวกกับท่วงทำนองที่ได้ฝึกฝนจากครู ออกเป็นการแจกพยัญชนะและวรรณยุกต์ที่ใกล้เคียงกับเสียงทำนองสวด และจัดพิมพ์เป็นเอกสารสื่อช่วยสอน ให้แก่เจ้าหน้าที่กรมการศาสนา ทำให้การเรียนรู้ทำนอง มีความสะดวกและรวบรัดเหมาะสมกับสภาพกาลในปัจจุบันเป็นอย่างดี[52] และนอกจากนี้ กรมการศาสนายังมีนโยบายในการเผยแพร่ให้บุคคลภายนอกให้ได้มีโอกาสเรียนรู้การสวดมหาชาติคำหลวงตามแบบที่สืบทอดจากกรุงศรีอยุธยา ด้วยการจัดโครงการอบรม โดยมีนายสมชัย เกื้อกูล เป็นผู้เชี่ยวชาญให้ความรู้

อย่างไรก็ดี สถานการณ์จำเพาะต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นแต่ละยุคสมัยที่ผ่านมา ล้วนเป็นมูลเหตุของการผ่อนปรน ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงสารัตถะด้านต่าง ๆ อย่างหลีกเลี่ยงได้ยาก จากการศึกษาพบว่าในปัจจุบันการสวดมหาชาติคำหลวงมีการเรียนการสอนที่พยายามเข้าถึงท่วงทำนองลีลาเม็ดพราย อีกทั้งสำเนียงเฉพาะ เหล่านี้ล้วนเป็นความลุ่มลึกของคีตศิลป์สมัยกรุงศรีอยุธยาที่จำเป็นต้องยึดหลักอิทธิบาทสี่เป็นหลักในการฝึกฝนขัดเกลา ฉะนั้นจำเป็นต้องอาศัยผู้มีความสามารถเฉพาะทางคีตศิลป์จึงจะสามารถสืบทอดและถ่ายทอดไปยังนักสวดรุ่นต่อไปได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด เท่าที่จะสามารถเป็นไปได้

อนึ่ง สิ่งที่เห็นได้ชัดเจนได้แก่ คัมภีร์มหาชาติคำหลวง มีสถานะเป็นสิ่งบูชา และเป็นสัญลักษณ์เชิงรูปธรรมแห่งการสวดมหาชาติคำหลวงในปัจจุบัน มิได้นำมาใช้อ่านสวดกันอย่างโบราณ ฉะนั้นรายละเอียดอักขระทำนอง อันเป็นต้นฉบับจากโบราณาจารย์จึงควรได้รับการพิจารณาอย่างละเอียดที่สุด อนึ่งด้านการประเมินอายุคัมภีร์ในแง่โบราณวัตถุนั้น มีความเป็นไปได้อย่างสูงต่อข้อสรุปที่ว่า คัมภีร์ฉบับที่เก็บรักษาโดยกรมการศาสนานั้นเป็นฉบับคัดลอกเพื่อสืบต่ออายุวรรณกรรมลายลักษณ์จากเมื่อ 500 กว่าปีมาแล้วมาถึงปัจจุบัน แต่สิ่งที่เป็นสาระวรรณกรรม อักขรวิธี และคีตศิลป์นั้นย่อมเป็นสิ่งยืนยันความดั้งเดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้เป็นอย่างดี นับเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์ที่สมบูรณ์ อันแสดงถึงวัฒนธรรม และความเจริญของชาติได้เป็นอย่างดี

3.11 บทบาทของมหาชาติคำหลวงในสังคมไทย

บทบาทของมหาชาติคำหลวง นับแต่อดีตถึงปัจจุบันเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเกิดขึ้นโดยการระดมสรรพวิชาความรู้ที่เกี่ยวข้อง จากบรรดาผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันรังสรรค์ขึ้นไว้เป็นแบบฉบับของมหาชาติ และเกิดมหาชาติฉบับต่อมา(กาพย์มหาชาติ) ซึ่งเป็นการแก้ความไม่สะดวกของการสดับเนื้อความอันเนื่องมาจากการเน้นบาลีและภาษาไทยควบคู่กัน ทำให้การฟังไม่ต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามมหาชาติฉบับกาพย์มหาชาติ จึงเป็นฉบับที่นำมาสู่การเทศน์ในประเพณีของราษฎร์

---

[52] สมชัย เกื้อกูล, สัมภาษณ์

อย่างกว้างขวาง ส่วน “มหาชาติคำหลวง” อันเป็นต้นแบบนั้นจึงไม่ได้แพร่หลาย ยังคงเป็นลักษณะการสืบสานแนวปฏิบัติของแบบแผนตามโบราณราชประเพณี ฉะนั้นการสวดมหาชาติคำหลวงฉบับกรุงศรีอยุธยานั้น ปัจจุบันมีการใช้สวดอยู่เป็นประจำทุกปีด้วยข้าราชการกรมการศาสนา เป็นผู้รับผิดชอบภารกิจสวดและการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้

ในแง่การศึกษาวรรณศิลป์มหาชาติคำหลวง ยังคงเป็นฉบับที่มีการศึกษาถึงแนวคิดเกี่ยวกับการแปลภาษาบาลีเป็นภาษาไทย เนื้อหาที่กล่าวถึงสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ พฤกษาธรรมชาติ ที่ปรากฏในเนื้อความ ล้วนเป็นการฉายให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในเชิงวรรณศิลป์ที่มีความเจริญ นับแต่การรับพื้นฐานวรรณกรรมศาสนาจากประเทศอินเดียแล้ว ยังปรากฏการพัฒนาความเป็นอัตลักษณ์ซึ่งปัจจุบันยังไม่สามารถนำกรอบระเบียบทางวรรคศิลป์เข้าถึงได้อย่างสมบูรณ์ ในด้านทำนองสวดนับว่าเป็นสิ่งสำคัญมากในการสาธยายมหาชาติคำหลวง ด้วยมีท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะและแสดงถึงสุนทรีภาพแห่งรสนิยมชั้นสูง ตามแบบฉบับราชสำนักสยามเมื่อ 530 กว่าปีที่แล้ว

บทที่ 4

วิเคราะห์ทำนองสวดมหาชาติคำหลวง

ประเด็นการวิเคราะห์ทำนองสวดมุ่งสำรวจเนื้อหาดนตรีด้านต่าง ๆ ที่ปรากฏในทำนอง โดยแบ่งประเด็นของการวิเคราะห์ออกเป็นสี่ประเด็นหลัก ดังนี้

1) องค์ประกอบมูลฐาน
   (1) ภาษา
   (2) ลักษณะจังหวะ (rhythm)
   (3) เม็ดพรายของทำนอง (musical embellishment)
2) โครงสร้างรูปแบบ
   (1) ฉันทลักษณ์ทางคำประพันธ์
   (2) โครงสร้างรูปแบบทำนอง
3) กระบวนทำนอง (melodic progression)
   (1) ลักษณะของกระบวนทำนอง
   (2) การขยายและการย่อทำนอง (melodic prolongation and condensation)
4) ลักษณะทางคีตศิลป์
   (1) การเพิ่มพยางค์และการแยกพยางค์
   (2. การกลายเสียง
5) การบันทึกโน้ต
   (1) แนวคิดเกี่ยวกับการบันทึกโน้ต
   (2. รูปแบบการบันทึกโน้ต
   (3) ชนิดของโน้ตสัญลักษณ์
   (4) รูปแบบของโน้ตสัญลักษณ์

อนึ่ง จากการศึกษาฉันทลักษณ์ที่ใช้ในมหาชาติคำหลวงกัณฑ์มหาพน ฉบับสมุดไทยดำของกรมการศาสนา ที่ใช้สวดในปัจจุบันนั้นมีผู้ศึกษากัณฑ์เดียวกันนี้ในฉบับอื่น (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่) ยังมีคำวินิจฉัยเกี่ยวกับฉันทลักษณ์ที่ยังไม่สอดคล้องกันอยู่หลายจุด ทั้งนี้ด้วยลักษณะของคำ

ประพันธ์ บางชนิดมีความซับซ้อนและมีกำหนดของฉันทลักษณ์ที่คาบเกี่ยว รวมทั้งความยืดหยุ่นจนไม่สามารถระบุฉันทลักษณ์ชนิดใดชนิดหนึ่งอย่างบริบูรณ์ รวมไปถึงการสร้างสัมผัส ที่ไม่อยู่ในสรรระบบของร้อยกรองใด ดังนั้นจึงเกิดปัญหา ว่าไม่สามารถ ระบุได้อย่างแน่ชัดว่า จะจัดการประพันธ์บางช่วง เป็นฉันทลักษณ์แบบใด

4.1 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 1

ฉันทลักษณ์ที่ปรากฏในบทที่ 1 นี้ พบการเกริ่นนำด้วยการแปลเป็นภาษาไทยด้วยฉันทลักษณ์ชนิด "ร่ายยาว" จำนวน 4 วรรค จากนั้นจึงเข้าสู่การแปลด้วยฉันทลักษณ์หลักประจำบทซึ่งได้แก่ "ร่ายโบราณ" ไปจนจบบทสวดที่ 1 ซึ่งสามารถแสดงวรรคต่าง ๆ ได้ดังต่อไปนี้

วรรคทำนอง	คำสวดภาษาบาลี		คำสวดภาษาไทย	
1/เกริ่นนำ	คจฺฉนฺโต โส	ภารทฺวาโช	ดูกรสงฆ์ อันวาพงษ์ภารัทวาช ก็ไปโดยมรรคเจตบุตร บอกความฉุดใจตน	
2	อทฺทส อจฺจุตํ	อิสึ	จึ่งจะยลฤๅษี	อันมีชื่ออุดดม
3	ทิสฺวาน ตํ ภา	รทฺวาโช	ครั้นเห็นสมณแสวงผนวช	ชีหน้าหนวดนายพลาง
4	สมฺโม	ทิ อิสินา สห	ชีพราหมณพลางถามข่าว	ด้วยเกลี้ยกล้าวคำงาม
5	กจฺจิ นุ โภโต	กุสลํ	ความบไข้ขวันบ่า	ด้าวแดนป่ายงงมี
6	กจฺจิ นุโภโต	อนามยํ	เอียดอัปปรีแปรพยาธิ	ทุกขาพาธยงงพาล
7	กจฺจิอุญฺเฉ	น ยาเปถ	ผลาหารยงงมาก	ลูกไม้ภาคพอฉัน
8	กจฺจิ มูลผลา	พหู	รากไมพรรณ์พอแพง	ลูกไม้แตงสบเสวอย
9	กจฺจิ// ฑํสา	จมกสา	ยูงยงงเหยหายเดียด	เหลือบร้ายเจียดจรหนี
10	อปฺปเม	ว สิรึสปา	สัตวตัวรีเข่นเขี้ยว	งูงอดเงี้ยวเหลือหลาย
11	วเน วา	ฬมิคากิณฺเณ	เสือค่รงควายสีหราช	คชสีห์ดาษคชสาร
12	กจฺจิ หึสา	น วิชฺชติ	ยังบพาลบพาธ	ด้าวอาวาษอาวา ศิกนี้

วรรคคำแปลประกอบไปด้วยวรรคต่าง ๆ จำนวน 22 วรรคย่อย ด้วยคำสร้อย “ศิกนี้” นอกจากนี้สังเกตได้ว่าคำสุดท้ายของวรรคต่าง ๆ ลงท้ายเป็นคำเป็นทั้งสิ้น ซึ่งจะทำการแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับกระบวนทำนองในลำดับต่อไป

ตัวอย่างโน้ตที่ 1 ทำนองวรรคที่ 1 บทที่ 1

วรรคที่ 1 ประกอบไปด้วยการเกริ่นนำ ด้วยหัวหน้านักสวดเพียงคนเดียว ในคำสวด “คจฺฉนฺโต” จากนั้นพร้อมกันที่พยางค์ “โส” ส่วนที่ 1 นับเป็นส่วนเริ่มต้นการสวด ในบทเริ่มต้นนี้ มีการเกริ่นคำสวด โดยใช้เสียง D เป็นเสียงหลัก และมีจังหวะค่อนข้างช้า มีการตกแต่งคำ เพียงเล็กน้อย พยางค์ “โส” พบการตกแต่งแบบ เพิ่มพยางค์(syllabic insertion) เพื่อทำให้ คำสวดที่รายละเอียดมากขึ้นในลักษณะ ของการเปล่งเสียงแบบพยางค์เดี่ยว(syllabic style) [1]ทำนองใช้บันไดเสียง C# D E F# A โดยเสียง C ทำหน้าที่เป็นเสียงหลัก ของการดำเนินทำนอง และการลงจบทำนองในส่วนย่อย และส่วนสิ้นสุดระดับ ตอนของทำนอง เสียง A ทำหน้าที่ ประดับทำนอง มักเกิดขึ้นเพียงระยะสั้น ๆ ส่วนใหญ่เป็นพยางค์เสียงนาสิก /hɯː/ พบการตกแต่งเสียง ด้วยสำนวนเสียงโน้ต A และ C# เป็นระยะๆ

---

[1] Syllabic หมายถึง แบบไม่เอื้อน เป็นการร้องโน้ต 1 ตัวต่อเนื้อร้อง 1 พยางค์ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547: 302)

อย่างไรก็ตามพบว่ามีคำสวดอีกจำนวนหนึ่งที่ไม่สอดคล้องกับข้อสรุปดังกล่าว ซึ่งจะทำการพิจารณารายละเอียด ดังต่อไปนี้

วรรคที่ 1 คจุ เป็นคำครุ แต่ถูกออกเสียง เป็นลหุ อาจเนื่องด้วยมีลักษณะพยางค์เสียงสั้น จึงถูกจัดเป็นคำ ลหุ โดยการออกเสียง ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาฉันทลักษณ์กล่าวว่า การพิจารณาครุลหุในคำประพันธ์มหาชาติคำหลวงจึงแย้มให้อนุมานว่าเน้นในการเปล่งเสียงอาจไม่เน้นรูปของคำ

ร เมื่อออกเสียงเป็น /**rat**/ อันเกิดจากการกลมกลืนเสียงติดกับพยัญชนะที่ติดต่อกัน(ท) จึงทำให้ คำสวด ร ซึ่งเป็นคำลหุ กลายเป็นพยางค์ที่ออกเสียงเป็นครุ /**rat**/ พร้อมกับมีการต่อเติมทำนองเช่นเดียวกันคำ ครุ โดยทั่วไป จะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของคำแปลภาษาไทยในส่วนเกริ่นนำนั้น เป็นฉันทลักษณ์ชนิดร่ายยาว ถูกเชื่อมต่อกับตัวเนื้อความประจำบทซึ่งเป็นฉันทลักษณ์อีกชนิดหนึ่งได้อย่างกลมกลืน ด้วยวรรคสุดท้าย "บอกความฉุดใจ<u>ตน</u>" ที่ประกอบด้วยคำจำนวน 5 คำ และส่งสัมผัสไปยังวรรคต่อไป(ร่ายโบราณ) "จึ่งจะ<u>ยล</u>ฤๅษี" ตามกฎเกณฑ์สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ร่ายโบราณ

ตัวอย่างโน้ตที่ 2 วรรคที่ 2 บทที่ 1

2

ʔat tʰa: sa: ʔat tɕu: taŋ hɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: ʔɯ:__ ʔiʔ si:ŋ hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: hɯʔʔɯ:ʔɯ:__
อทฺ ท ส อจฺ จุ ตํ อิ สี

tɕɯ:________ ŋ tɕaʔ ʔa:jjo: ʔo: ʔo: la: lɯʔ ʔɯʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi: ŋi: ʔi:hi:ʔi: ʔan mi: hi:
จึง จะ ยล ฤๅ ษี อัน มี

ʔi: tɕʰɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯʔʔɯ:ʔɯ: ʔut do:m____ ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ:hɯ:ʔɯ: maʔ
ชื่อ อุด ดม

เป็นการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว(syllabic style) โดยพยางค์ "ตํ" เป็นส่วนที่ถูกตกแต่งด้วยกลวิธีรัว(trill) ระหว่าง A-F# โดย A เป็นได้ทั้งเสียงหลัก และส่วน ประกอบ ของการรัวระยะสั้น ๆ แทรกอยู่ในการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว เสียง E เป็นเสียงหลัก ลักษณะเสียงศูนย์กลางของการดำเนินทำนอง โดยมีเสียงแวดล้อมคือเสียง C# F# A ในกลุ่มย่อย ในคำสวด "อันมีชื่ออุดดม" พบการใช้โน้ต D ระยะสั้น ๆ ในการดำเนินทำนอง อย่างไรก็ตาม มิทำให้ สำเนียงโดยรวมเปลี่ยนแต่อย่างใด

ข้อสังเกตคือ คำสวด "อจฺ" เป็นคำครุ แต่ปรากฏการดำเนินทำนอง ในลักษณะเดียวกับคำประเภท "ลหุ" กล่าวคือมีการดำเนินทำนองด้วยพยางค์เดี่ยว(syllabic style) ในส่วนภาษาไทย

ภาพรวมการดำเนินทำนองพบว่า คำที่มีเสียงสระยาวหรือเรียกว่า “คำเป็น”(checked syllable) ในภาษาไทยนั้น มีการขยายทำนองจากคำสวดชนิดดังกล่าว ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างคำชนิดตรงกันข้ามได้ว่า คำที่มีเสียงสระสั้น(คำตาย)(non-checked syllable) ซึ่งมักดำเนินทำนองด้วยพยางค์เดี่ยว(♪) และปรากฏเสียงโครงสร้างทำนอง C#-D-E-F#-A และเสียง E มักเป็นเสียงที่ทุก ๆ โมทีฟ(motive)[2] ทำนองย่อยต้องผ่านเสมอ นอกจากนี้เสียง C# เป็นเสียงปิดวรรคทำนอง โมทีฟ E-A-D มีเค้าเป็นเสียงโครงสร้างทำนองขยายใหญ่

ตัวอย่างโน้ตที่ 3 วรรคที่ 3 บทที่ 1

วรรคที่ 3 พบว่า คำสวดในวรรค “ตำ ภารทฺวาโช” มีทำนองเหมือนกับ “โส ภารทฺวาโช” ในทำนองวรรคที่ 1 ทุกประการ ทำนองส่วนคำแปลภาษาไทย มีการใช้เสียง E เป็นเสียงหลัก โดยเน้นการใช้พยางค์เพิ่มเติมในลักษณะพยางค์เดี่ยว(syllabic style) ในคำสวด “สมณ” คำสวด “ผนวช” ใช้การแยกคำในการดำเนินทำนอง คือ ผ-นวด- ช โดยใช้พยางค์เสริม /ŋ/ ภาพรวม ของทำนองคงเสียง F# เป็นเสียงศูนย์กลางและ C# เป็นเสียงปิดทำนอง วรรคย่อยและวรรคใหญ่

[2] โมทีฟ (motif, motive) หมายถึง หน่วยย่อยเอก, โมทีฟ 1. ความคิดหลักด้านทำนองหรือจังหวะ ที่เป็นวัตถุดิบในการสร้างบทเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งเพลง เป็นส่วนย่อยที่สุดของทำนองหรือจังหวะ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547: 195)

ตัวอย่างโน้ตที่ 4 วรรคที่ 4 บทที่ 1

sam mo: ho: ho: ?o: ?o: ?o: ?o: ?o:j tʰi:?i?_ si? ?i: hi? ?i: na: ?a: ha? ?a: ?a: ha? ?a: ?a: ?a: ?a: sa: ?a: ha: ?a: ?a? tɕʰi: hi: ?i: pʰra:
สมฺ โม ทิ อิ สิ นา ส ห ชี พราหมณ์

?a:m ma: na: pʰla: ?a: ?a: - ŋ tʰa: ha: ?a:m kʰa? ?a: ?a:w___ ŋa:___ ?a: ha: ?a:w du: ?u:a - j kli:___ ?i: ?i:
พลาง ถาม ข่าว ด้วย เกลี้ย

?i: hi? ?i: ?ia:___ kla: ?a:w kʰam hɯ: ?ɯ? ŋa: ?a: ?a: ?a: ha? ?a: ?a: - m ŋa: ?a: ha: ?a:m
กล้าว คำ งาม

วรรคที่ 4 ทำนองเน้นพยางค์ลำดับที่สองคือ “โม” ด้วยกลวิธีการสั่นเสียงยาวในเสียง A ซึ่งเป็นระดับเสียงสูงสุดของบันไดเสียง จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาสู่เสียง E เป็นการปิดการตกแต่งคำ คำสวด “ทิอิสินา” เน้นการใช้เสียงชะงัก(staccato) ระดับเสียง A ในคำสวด “อิ” และ “สิ” ส่วนคำสวด “นา” มีการตกแต่งคำ ด้วยการตวัดเสียง E-A พร้อมกับชะงักเสียงในตำแหน่งเสียง A จบการดำเนินทำนองกลุ่มย่อยด้วยเสียง E “สห” เน้นการใช้เสียงชะงักระดับเสียง C# ทำนองโดยรวม ยังคงใช้องค์ประกอบด้านบันไดเสียงและหน้าที่ของระดับเสียงต่าง ๆ เหมือนกับวรรคที่ผ่านมา

ตัวอย่างโน้ตที่ 5 วรรคที่ 5 บทที่ 1

kat tɕi: nu: pʰo: to: ?o: ho: ?o: ho: ?o:___ ?o: ?o: ?o: ?o: ku? sa? ?a: laŋ ?ɯ: hɯ: ?ɯ: kʰwa: ha: ?a:m bo:
กจฺ จิ นุ โภ โต กุ ส ลํ ความ บ

kʰăj kʰwan hɯ: ?ɯ? ba? ?a? ?a: - ŋ ŋa: ?a: ha: ?a: da: ?a:w de: ?e: ?e: ?e: he? ?e: ?e:n pa:
ไข้ ขวัน บ่า ด้าว แดน ป่า

?a: tʰa: ?a: jaŋ___ hɯ: ?ɯ? mi: ?i: ?i: ?i: hi? ?i: ?i: - ŋ ŋi: ?i: hi: ?i:
ธ ยงง มี

วรรคที่ 5 เริ่มวรรคด้วยการเน้นพยางค์เสียงต่ำ C# คำสวด “โต” มีการขยายทำนองด้วยพยางค์ /ho:/ กลวิธีรัวระยะสั้น และปิดวรรคอย่างไม่สมบูรณ์ด้วยเสียง E จากนั้นทำนองเน้นการ ตวัดเสียงจากเสียงสูงสุไปหาเสียงต่ำสุด(A-C#)ภายในคำสวดเดียวคือ “ส” “ลํ” เป็นคำสวดที่แสดง การปิด

วรรคย่อย อย่างสมบูรณ์ จากนั้นเริ่มวรรคย่อยถัดไป ด้วยคำสวด“ความบไข้ ขวันบ่า” จากนั้น “ไข้” ถูกเน้นด้วยกลวิธีสั่นเสียงชั่วขณะ

ตัวอย่างโน้ตที่ 6 วรรคที่ 6 บทที่ 1

วรรคที่ 6 คำสวด“กจุจินุโภโต”ดำเนินทำนองแบบเสียงเดี่ยว โดย พยางค์ “โต” มีการขยายทำนองให้ยาวขึ้นด้วยการลากเสียงยาวและปิดวรรคด้วยสำนวนปิด (C#-E-C#) และเพิ่ม ชุดเอื้อนที่แทรกด้วยรัวสั้นและจบช่วงทำนองด้วยการย้ำเสียง E พยางค์ /ʔoː/ ก่อนเข้าสู่กลุ่มคำสวด ส่วนแปลภาษาไทยถัดไป “อนามยํ” มีโครงสร้างเสียงคือ E-A-C# โดยปิดวรรคย่อยด้วยสำนวนปิด C#-E-C# “อียดอัปปรี” มีเสียงโครงสร้าง F#-E-A-C# จากนั้นคำสวด “แปรพยาธิ” มีการใช้ การเปล่งเสียงแบบกึ่งเอื้อน(neumatic style) ส่วน “พยาธิ” มีการขยายทำนอง(melodic prolongation) ด้วยชุดทำนอง D D F# E และเพิ่มพยางค์ /ŋaː/ สมทบการขยายทำนองและเป็นส่วนปิดวรรคทำนอง พยางค์ “ธิ” ถูกแยกออกจากคำ “พยาธิ” และนำมาเป็นพยางค์สุดท้ายของวรรคย่อยนี้ “ทุกขาพาธิธยงงพาล” มีการขยายทำนองด้วยการเพิ่มเติมพยางค์ ลักษณะการแตกพยางค์คำสวด มีพยางค์สำหรับปิดวรรค /ŋ/ เป็นการแสดงถึงการสิ้นสุดวรรคที่สมบูรณ์

ตัวอย่างโน้ตที่ 7 วรรคที่ 7 บทที่ 1

วรรคที่ 7 เสียง E เป็นเสียงศูนย์กลางของทำนองพยางค์สวด "กจุจิอุญเฉนยา เปถ" พบสำนวนการย้ำเสียง E ด้วยกระบวนทำนองแบบ "ทอน"หรือการสร้างให้ทำนองสั้นลงเป็นลำดับ ๆ (condensation) ในพยางค์สวด "ยา" ซึ่งทำให้ทำนองมีลักษณะการขยายทำนอง (melodic prolongation) "ผลาหาร" ใช้โครงสร้างเสียงทำนองเป็น C#-E-F#-A-C# "ยงง" มีลักษณะโครงสร้างทำนอง เดียวกัน แต่มีความรวบรัดมากกว่า เห็นได้จากการลดการใช้เสียง F# และเสียงปิดมีการเปลี่ยนไปใช้เสียง D แทนเสียง C# (C#-E-A-D) "มาก" มีเสียง E เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง "ลูกไม้ภาคพอฉัน" คำ "ภาค" เป็นพยางค์สำหรับสร้างให้ทำนองขยายออกไปด้วยการใช้เสียงย้ำในโน้ต C# เพื่อเคลื่อนที่ไป หาเสียง F# พยางค์ "ค" /kʰaː/ อันเป็นตัวสะกดของ "ภาค"ถูกจัดไว้ติดกับคำสวดต่อไป โดยทำหน้าที่ เป็นส่วนต้นของวรรคย่อยในเสียง A "พอ" ลักษณะการตกแต่งคำแบบ กึ่งเอื้อน (neumatic style) (E-A-C#) พยางค์สุดท้ายของวรรค คือ "ฉัน" มีเสียง E เป็นเสียงศูนย์กลางของการดำเนินทำนอง ขยายทำนองโดยการเพิ่มพยางค์ /ʔɯː/ ซึ่งเป็นเสียงนาสิก แทรกลักษณะพยางค์เดี่ยว (syllabic style) และปิดวรรคสมบูรณ์ด้วยเสียง C#

ตัวอย่างโน้ตที่ 8 วรรคที่ 8 บทที่ 1

วรรคที่ 8 "กจฺจิมูลผลา" พยางค์ "ผลา" เป็นเสียงขยายทำนอง โดยใช้การ "รัว" (F#-A) และ(A-F#) ในชุดการขยายต่อมาและลงจบด้วยการย้ำเสียง E จากนั้นชุดทำนองของคำสวด "พหู" ทำนองมีลักษณะเคลื่อนที่ขึ้นลง (C#-F#-A-C#-F#-E) โดยไม่มีการปิดวรรคย่อย โดยต่อเนื่องในส่วนคำ แปลภาษาไทย "รากไม้พรรณพอแพง" พยางค์สุดท้ายเป็นส่วนที่ถูกขยายได้ยาวและปิดชุดทำนองย่อย อย่างสมบูรณ์ด้วยเสียง C# "ลูกไม้แตงสบเสวย" เป็นวรรคย่อยที่มีโครงสร้างทำนองเดียวกันคือ C#-D-E-F# และ A-F#-E-C#

ตัวอย่างโน้ตที่ 9 วรรคที่ 9 บทที่ 1

วรรคที่ 9 คำสวด "กจฺจิฑํสา" เสียง E เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง ของชุดทำนองย่อย "จิ" "ฑํ" จากนั้นปิดวรรคย่อยด้วยเสียง C# จากนั้นพยางค์สวด "สา" มีการต่อเติมทำนองให้ยาวขึ้นด้วยการรัว(trill) F#-A ซึ่งเป็นการรัวที่จบด้วยเสียงสูง(A) และต่อเนื่องด้วย การรัวในทิศทาง

ตรงกันข้าม(lower trill) คือ A-F# ในกลุ่มทำนองถัดมา และจบกลุ่มย่อยด้วยการย้ำเสียง E แสดงการจบวรรค อย่างไม่สมบูรณ์ โดยต่อเนื่องด้วยเสียง C# ในชุดทำนองย่อยใหม่ เน้นการดำเนินทำนองแบบพยางค์ เดี่ยว(syllabic style) ในพยางค์ "จมกสา" มีลักษณะของการขึ้นชุดทำนองย่อยใหม่ โดยพยางค์ "สา" มีการตกแต่งคำด้วยลักษณะการปิดวรรค C#-E-C# "ยูง" เป็นทำนองแบบกึ่งเอื้อน (syllabic style) โดยใช้โครงสร้างอย่างย่อ (E-A-C#) ชุดทำนองอย่างย่อนี้มีความสมบูรณ์ในตัวเอง จากนั้นเป็น คำแปลภาษาไทย "ยงงเหยหาย" โดยที่ พยางค์เสียง "เหย" ใช้การรัว เสียง F# เพื่อตกแต่งทำนอง และ "หาย" เป็นส่วนปิดชุดทำนองย่อยด้วยเสียง C# "เดียดเหลือบร้าย เจียดจรหนี" การขยาย ทำนองส่วนใหญ่เป็นลักษณะแตกพยางค์คำสวดออกเป็นพยางค์ย่อย ๆ เพื่อเป็นการเพิ่มโน้ตให้ทำนองมีความหลากหลาย และกว้างไกลยิ่งขึ้น โดยให้อยู่ในใต้โครงสร้างเสียงทำนอง D-E-F#-A-C# โดยเสียง E ทำหน้าที่เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 10 วรรคที่ 10 บทที่ 1

วรรคที่ 10 "อปฺปเม" ได้เน้นลีลาเกิดจากการตวัดเสียงสูงสุดไปกาเสียงต่ำ A-E ภายในพยางค์สวดคำเดียวคือ "ป"ซึ่งเป็นพยางค์เสียงสั้น ต่อเนื่องด้วย "เม" ลักษณะพยางค์เดี่ยว (syllabic style) ในการปิดวรรคของชุดทำนองย่อย จากนั้นเป็นการขยายทำนองลักษณะต่อเติม ด้วยพยางค์เสริม คือ /he:/ ซึ่งแทรกไปด้วยการรัวช่วงสั้น ๆ และย้ำเสียงเป็นการปิดชุดทำนองย่อย จากนั้นเริ่มชุด ทำนองย่อย ถัดไป "วาสิรี สปา" มีการใช้ลีลาตวัดเสียงสูงสุดมาหาต่ำสุด ของคำสวด "สิ" คล้ายกับ พยางค์ "ป" แต่มีการเพิ่มเติมทำนอง ให้แตกต่างไป A-C#-F#-E จากนั้น คำ "รี" มีความ โดดเด่นด้วย การขยายทำนองด้วยกลวิธีตวัดเสียงขึ้น E-A สองครั้งก่อนจะย้ำเสียงในการปิดทำนองด้วยเสียง E ชุดทำนองถัดไปคือ "สปา" มีการตกแต่งเพียงเล็กน้อย ด้วยลักษณะสำนวนลงจบ C#-E-C#

ในส่วนคำแปลภาษาไทยนั้นมีความต่อเนื่องจากภาษาบาลี คำสวด "สัตวตัว" มีลักษณะพยางค์เดี่ยว เน้นถึงการแยกพยางค์ในการดำเนินทำนอง และใช้โน้ตเสียงเดียว (E) ลักษณะย้ำเสียง

และปิดด้วยพยางค์ “ตัว” ด้วยเสียง C# (E-A-C#) จากนั้น “รีเข่นเขี้ยว” เป็นชุดย่อยมีการใช้เสียง F#-E-C# โดยคำสวดมีการแตกพยางค์ในการดำเนินทำนอง “งูงอดเงี้ยวเหลือหลาย”เป็นชุดสุดท้ายโดยมีเสียง E เป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง และ C# เป็นเสียงปิดวรรคอย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างโน้ตที่ 11 วรรคที่ 11 บทที่ 1

วรรคที่ 11 มีทำนองคล้ายกับวรรคที่ 1 ด้วยการใช้การดำเนินทำนอง และการตกแต่งทำนองจนเกิดการขยายทำนองให้ยาวขึ้น ในลักษณะเดียวกัน ส่วนที่แตกต่าง คือปริมาณของ คำสวดที่มี ไม่เท่ากัน แบ่งชุดทำนองเป็น “วเนพาหุมิคา” การจบชุดทำนองย่อยนี้มีลักษณะเฉพาะคือ มีการลงจบเสียง E ที่เกิดจากการตวัดเสียงผ่านจากเสียง C# ด้วยพยางค์ /ʔaː/ /haː/ ส่วนของคำแปลภาษาไทย “เสือค่รงควายสีหราชคชสีห์ ดาษคชสาร” มีการจัดกระบวนทำนองด้วยการบรรจุคำสวด “เสือค่รงควายสีหราช” ปิดช่วงทำนองด้วยเสียง C# จากนั้นต่อด้วยทำนองชุดถัดไป คือ “คชสีห์ดาษคชสาร”

ตัวอย่างโน้ตที่ 12 วรรคที่ 12 บทที่ 1

วรรคที่ 12 คำสวด "กจุจิหึ" ลักษณะพยางค์เดี่ยวในโครงสร้างทำนอง C# - E - C# พยางค์สุดท้ายมีการตกแต่งเพื่อแสดงการปิดวรรคย่อยของทำนอง คำสวด "สา" ถูกทำให้โดดเด่น ด้วยกลวิธีรัว(trill) (F#-A) เป็นระยะยาว และต่อสมทบด้วยการขยายทำนองด้วย รัวสั้นในทิศทาง ทำนองลงสู่เสียง E เป็นการปิดวรรค พบการใช้เสียง D ทำหน้าที่แทนเสียง C# เดิม ในคำสวด"ยังบ พาล บพาธ" และปิดวรรคด้วยเสียง C# ในการปิดวรรคย่อย ช่วงท้ายวรรคเสียง D กลายเป็น เสียงสำคัญ ของการดำเนินทำนองของคำสวดต่าง ๆ และ เป็นเสียงสำหรับการจบบทที่ 1

โครงสร้างทำนอง ของบทที่ 1 นี้มีรูปแบบอันเนื่องมาจากการต่อเติมทำนองเป็นสำคัญ จากส่วนบาลีจะเห็นได้ว่ามีการต่อเติมทำนองในบริเวณพยางค์ก่อนสิ้นสุดวรรค และต้องเป็นคำครุเท่านั้น สามารถสรุปเกณฑ์ที่พบในพยางค์ที่จะต่อเติมทำนองได้คือ เฉพาะคำครุในส่วนบาลี ส่วนของภาษาไทย คำสุดท้ายของวรรคจะเป็นตำแหน่งที่ต้องมีการต่อเติมทำนอง โดยมีชุดการต่อเติมที่คล้ายกันตลอดทั้งบท ซึ่งจะประกอบไปด้วย /ŋ/ แทรกอยู่เสมอ นับว่าแสดงออกถึงความโดดเด่นของการต่อเติมทำนอง แต่ละประโยคมีแนวปฏิบัติเช่นเดียวกันจึงกลายเป็นรูปแบบของแต่ละวรรคขึ้น

4.2 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 2

ฉันทลักษณ์ชนิดร่าย(พิเศษ) มีลักษณะคล้ายกับกลอนกลบทที่เรียกว่า “คุณบท”

วรรค ทำนอง	คำสวดภาษาบาลี		คำสวดภาษาไทย
1 เกริ่นนำ	ตาปโส	อาห	พระดาบศผคตความเสน่ห์ เล่ห์ ขานพราหมณ์คืนดงงนี้
2	กุสลญฺเจ	ว โน พฺรหฺเม	ดูกรพราหมณ์ ความบ่ไข้ ได้แก่กู ดูทุกประการ
3	อโถ พฺรหฺเม	อนามยํ	รำคานทุกข์ ขุกความยาก ภาคกงงวลกลบมี
4	อโถ อุญฺเฉ	น ยาเปมิ	ปรีดิมนัศความไว้ ได้เลี้ยงตน ผลอาหาร
5	อโถ มูลผลา	พหู	การหลายภาค รากพฤกษผล กลรบด ทศความแคลน
6	อโถ ฑํสา	จมกสา	แสนเหลือบดิน ริ้นขบแขง แครงครวญ สวาศ ดาษทงงดง
7	อปฺปเมว	สิรึสปา	ยูงแยงเง้ยว เข้ยวพิศมเข่น เป็นลำบากยากทุกอัน
8	วเนวาฬ	มิคากิณฺเณ	พรรณมฤค ถึกเถื่อนเถลอง เรองอำนาจอาจทุกตัว
9	หึสา มยฺหํ	น วิชฺชติ	กลัวบขบตอดพาธา หาความเคยด เจยดจรฉงาย
10	พหูนิ	วสฺสปูคานิ	หลายปีอยู่ คู่เสือสีห์ มีในป่า หล้าแหล่งไพร
11	อสฺสเม	สมฺมโต มม	ในอาศรม ชํสรนุกนี้ ศุขสำราญ นานในดง
12	นาภิชานา	มิ อุปฺปนฺนํ	จงความศุข ทุกข์บเหน ลำเค็ญโทษ โสดสักอัน
13	อาพาธํ อมโน	รมํ	สรรพาพาธ พยาธิบเบียน เนยรไภยโทษ โสดสำราญ

ตัวอย่างโน้ตที่ 13 วรรคที่ 1 บทที่ 2

เกริ่นนำด้วยต้นเสียงด้วยคำสวด “ตาปโส” ในคำสวด “ตา” มีลักษณะการต่อเติมทำนองด้วยพยางค์ /ʔaː/ และ /haŋ/ /ŋaː/ และเน้นการเอื้อนด้วยการตวัดเสียงจากต่ำไปหาเสียงสูงทันที(E-A) ทั้งนี้ระดับเสียงสำคัญของทำนองช่วงนี้ปรากฏใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนองโดยตลอด จบครึ่งบาทของคาถาบาลี จากนั้น ภาษาบาลีในส่วนที่เหลือได้แก่ “อาห” คำสวด “อา” มีการต่อเติมทำนองมีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยว ประกอบด้วย “อา” “หา” ใช้ในการขยายทำนอง โดยมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง ส่วนคำสวด “ห” ซึ่งเป็นคำ ลหุ นั้นมีการเน้นการชะงักเสียงในลำคอเพื่อแสดงความเป็นพยางค์เสียงสั้นอย่างชัดเจน แต่ประกอบไปด้วยโน้ต D-E-D

“พระ” “ดา” เป็นการดำเนินทำนองเสียงยาว ซึ่งแตกต่างจากคำสวดถัดมาได้แก่ “บศ ผคต ความ” ซึ่งปรากฏการแยกพยางค์เกิดเป็นพยางค์เสริมได้แก่ “บศ-ศะ ผ-คต-ตะ ความ” โดยคำสวด “ความ” มีการใช้โมทีฟ(motive) E-A-D อันเป็น บันไดเสียงทำนองย่อยหรือโมทีฟขนาดสั้นที่สุดที่ไม่มีการต่อเติมทำนอง

“เสน่ห์” และ “เล่ห์” มีการแยกพยางค์ “ห” ออกเป็นพยางค์เพิ่มเติม นอกจากนี้พบการรัวเสียงและกระทบเสียงในคำสวด ขาน (/kʰaː -ʔaː -ʔaː-ʔaːn/) คำสวด พราหมณ์ มีการดัดแปลงท้ายเสียงเป็น /ŋ/ และเพิ่มเติมพยางค์ /ŋaː/ ในการขยายทำนอง คำสวดต่อมาได้แก่

“คืน” “ดงง” มีการต่อเติมทำนองคล้ายการเอื้อนยาวแต่เป็นการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว (syllabic style) และสอดแทรกด้วยการรัวเสียงและการเอื้อนสั้น(neumatic style) เพียงเล็กน้อย

ภาพรวมของการดำเนินทำนองมีแกนเสียง E เป็นสำคัญและการต่อเติมทำนองมีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยวที่โดดเด่นที่สุด ที่ทำให้เกิดการขยายทำนองขึ้น ทั้งนี้เกิดจากการสร้างพยางค์เพิ่มเติมจากคำสวด โดยการแยกพยางค์ จากเสียงสระของคำสวดต่าง ๆ สลับกับพยางค์เสียงนาสิก /h/ ในการต่อเติมทำนองให้กว้างไกล เสียงปิดวรรคเป็นเสียง D

ตัวอย่างโน้ตที่ 14 วรรคที่ 2 บทที่ 2

ต้นเสียงเกริ่นนำคาถาบาลีครบทั้งบาท จากคำสวด กุ ซึ่งเป็นคำลหุ ถูกเปล่งเสียงยาวเป็น “กู” คล้ายกับคำครุ “ส” ถูกเน้นความสั้นด้วยการใช้เสียงสูงสุดของบันไดเสียง คือ A อย่างไรก็ตามประกอบด้วยการแยกคำ สะ-อา เพื่อเชื่อมกับคำสวดต่อไป “ลญฺ” และ “เจ” ปิดด้วย C#-E-C# และต่อเติมให้ยาวขึ้นด้วยกลุ่มทำนองเอื้อนพยางค์เพิ่มเติม /heː/ (อันมีที่มาจากคำสวด “เจ”) ประกอบด้วยการรัวเสียงและ ย้ำเสียง /ʔeː/ ลักษณะพยางค์เดี่ยว ในระดับเสียง E เป็นการสิ้นสุดครึ่งวรรคคาถาบาลี จากนั้นคำสวด “ว” แต่ออกเสียงเป็น /wan/ เป็นลักษณะการกลายเสียงกรณีเปล่งเสียงติดต่อกับ “โน” จากนั้นคำสวด “พฺรหฺเม” ใช้กลุ่มโมทีฟ(motive) E-A-C# เป็นการปิดวรรคส่วนคาถาบาลี

จากนั้นผู้สวดที่เหลือเริ่มสวดพร้อมกันในส่วนคำแปลภาษาไทยนี้ “ดูกรพราหมณ์” เป็นต้นไป คำสวด “ดูกร” เน้นเสียงสั้นด้วยการชะงักเสียงในลำคอ ด้วยพยางค์เพิ่มเติม “อะ” จากนั้น “พราหมณ์” มีการขยายทำนองด้วย ชุดเอื้อนเทิร์น(turn) ซึ่งประกอบไปด้วยการรัวเสียงสอดแทรก

ทั้งนี้ สร้างพยางค์เพิ่มเติม “งาม” อันมีที่มาจาก /ŋa:/ เพื่อเป็นการขยายทำนอง ใช้แทรกก่อนจะปิดด้วยพยางค์ “มะ” “ณะ” ต่อไปเป็นคำ “ความ” ใช้ชุดทำนองย่อย (motive) E-A-C# จากนั้นทำนองเน้นการออกเสียงอย่างช้า ๆ ในคำสวด “บ่” “ไข้” ซึ่ง พบการใช้การรัวในคำ “ไข้” ระดับเสียง F# เป็นการเน้นให้โดดเด่น จากนั้นคำสวด “ได้แก่กู” ใช้รูปแบบทำนองเดียวกับ “ความบ่ไข้” แตกต่างที่เสียงสุดท้ายของทำนองย่อยนี้ปิดด้วยเสียง C# จากนั้นคำสวด “ดู” พบการกลายเสียง /du:/ -/ho:/ /ʔu:a/ ในโมทีฟ E-A-D จากนั้นคำสวด “ทุกประการ” ใช้ชุดทำนองเดียวกันกับ “ได้แก่กู”แต่แตกต่างกันที่เสียงสุดท้ายผันลงจบด้วยเสียง E ซึ่งเป็นเสียงแกนทำนอง เป็นการปิดวรรคใหญ่

จะเห็นได้ว่าเสียงแกนทำนองคือ E นั้นมีบทบาทภายในทำนองแล้วยังเป็นเสียงของการปิดวรรคใหญ่อีกด้วย

ตัวอย่างโน้ตที่ 15 วรรคที่ 3 บทที่ 2

คำสวดบาลี “อโถพฺรหฺเม” มีการบรรจุคำสวดทั้งหมด ภายใต้โครงสร้างทำนองโมทีฟหลัก E-A-C# ซึ่งจะแตกต่างจากคำสวดที่กล่าวผ่านมา ตรงที่คำสวดต่าง ๆ ถูกจัดวางตามส่วนของทำนอง มิใช่การต่อเติมทำนองจากคำสวดเพียงหนึ่งคำอย่างที่ผ่านมา “อ” เป็นพยางค์เดี่ยวสอดคล้องกับสถานภาพคำลหุ “โถ” มีการเพิ่มเติมให้สัดส่วนเสียงยาวขึ้นความคำลหุ และ “พฺรหฺเม” ใช้เสียงยาวในแต่ละพยางค์ พร้อมกับปิดวรรคย่อยด้วย เอื้อนสั้น แบบมอร์เดนท์ (mordent) [3] คือ C#-E-C#

[3] โน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็น 2 ตัวโน้ตที่เล่นสลับกันอย่างรวดเร็วระหว่างโน้ตหลักและโน้ตที่อยู่ต่ำกว่า 1 ขั้น บางครั้งเรียกว่ามอร์เดนต์ล่าง (lower mordent) (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547: 194) อนึ่ง ในการนำคำนี้มาใช้อธิบายเม็ดพรายของการสวดมหาชาติ

จากนั้น ขยายทำนองต่อเนื่องด้วยพยางค์เพิ่มเติม /he:/ ด้วยโครงสร้างเสียงA-F#-E เป็นการปิดวรรคย่อย จากนั้น "อนามยํ"เน้นการตวัดเสียงขึ้นลงทันทีทันใด ระหว่างเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด(C#-A-C#) พยางค์สุดท้าย "ยํ" เป็น มอร์เดนท์ที่มีการแทรกเสียงนาสิก (/hɯ:/)เล็กน้อย สิ้นสุดวรรคบาลีด้วยเสียง C# จากนั้น "ภาค" เป็นการเติมพยางค์จากการแตกพยางค์ด้วยเสียงสระ คือ /ʔa:/ ด้วยโครงสร้างเสียงD-E-F#

ในทำนองสวดพบการสร้างพยางค์เพิ่มเติมอันเป็นตัวตาม(อักษรการันต์) ถูกนำมาเปล่งเสียงแยกเป็นอีกหนึ่งพยางค์เพิ่มขึ้น ได้แก่ ทุกข์-ขะ ภาค-คะ โดยเฉพาะคำสวด "ภาค" พยางค์ "คะ" นั้นถูกจัดวางไว้กับช่วงทำนองของคำถัดไป ฉะนั้นการฟังอาจทำให้รู้สึกว่า พยางค์ "คะ" เป็นส่วนหนึ่งของวรรคย่อยถัดไป ผลที่ได้คือ "ภาค - คะกังวล" และ "ทุกข์ขุกความ" ออกเสียงสวดเป็น "ทุกข์-ขะ-ขุก-ความ"

คำสวด "กลบ่มี" ออกเสียงเป็น "กล-ละบ่-มี" อนึ่ง เสียง E ยังคงเป็นเสียงแกนทำนองและเป็นเสียงปิดวรรคทำนองเช่นเดียวกัน

ตัวอย่างโน้ตที่ 16 วรรคที่ 4 บทที่ 2

คำสวด "อโถอุญเฉ" มีโครงสร้างทำนองเดียวกันกับ "อโถพุรหุเม" ในวรรคก่อนหน้านี้ จากนั้น "น" มีการเน้นเสียงสั้นด้วยการเติมพยางค์ "อะ" เป็นตวัดเสียงจาก F#ไปหาเสียง A พร้อม

คำหลวง ผู้วิจัยนำคำว่า *"มอร์เดนท์"* มาใช้โดยอนุโลม หมายถึง ลักษณะการเปล่งเสียงโน้ต 2 ตัวสลับกัน เกิดเสียง 3 พยางค์ต่อเนื่องกัน แต่ไม่รวดเร็วอย่างมอร์เดนท์ ในทางดนตรีตะวันตก

กับชะงักเสียง การเปล่งเสียงนี้ นับเป็นเม็ดพรายของการสร้างความไพเราะของเสียงลหุได้เป็นอย่างดี และไม่ขัดต่อเกณฑ์ทางภาษาบาลี นอกจากนี้ยังพบ พยางค์ /haʔ/ ด้วยการกลายเสียง /haʔ/-/ʔa:j/ เพิ่มเติมแล้วจึงเปล่งเสียง "ยา" ในคำสวดต่อมา ต่อเนื่องด้วยการเอื้อนตวัดเสียงต่ำไปหาสูงสุด(E-A) เป็นการเน้นการเอื้อนลักษณะดังกล่าวด้วยการปฏิบัติซ้ำสองครั้ง แล้วปิดด้วยการเน้นยืนเสียง E เป็นการปิดวรรคย่อยในส่วนบาลี จากนั้น คำสวด "เปมิ" มีโครงสร้างโมทีฟหลัก E-A-C# เป็นการสิ้นสุดสำหรับทำนองสวดในวรรคบาลี

ในส่วนภาษาไทย คำสวด "ปรีดีมนัศความ" ใช้โครงสร้างของโมมทีฟหลัก E-A-C# แต่พบว่ามีการเปล่งเสียงลักษณะพยางค์เสียงในคำ "ดิ-ม-นัศ-ศ-ความ"โดยคำว่า "ความ"เป็นคำเป็นที่ถูกขยายทำนองด้วยโมทีฟหลักเพื่อเป็นการปิดวรรค คำสวด "ไว้" ใช้การเอื้อนลักษณะ เทิร์น(turn) และเติมพยางค์ /ŋa:/ ด้วย ทำนองเอื้อน มอร์เดนท์ สำหรับปิดวรรคด้วยเสียงปิด C# จากนั้นคำสวด "ได้เลี้ยงคน" โดยคำ "คน" มีการแยกพยางค์ "นะ" ออกมาพร้อมกับการเอื้อนรัวแบบย้อนขึ้น (lower trill) (F#-A-F#-A) จากนั้นคำสวด "ผลอาหาร" คำว่า "ผล"นั้นแยกออกเป็น "ผล-ละ" พยางค์ "ละ"นั้นเน้นการตวัดเสียงลงต่ำ A-C# และทำนองปิดด้วยคำสวด "อาหาร" ที่มีการรัวเสียงในพยางค์ "หาร" และย้ำเสียงปิดด้วยพยางค์เพิ่มเติม /ʔa:/-/ʔa:/-/ʔa:n/ ในระดับเสียง E เป็นการปิดวรรคอย่างสมบูรณ์อีกครั้งหนึ่ง

ตัวอย่างโน้ตที่ 17 วรรคที่ 5 บทที่ 2

คำสวด "อโฏมูลผลา พหู" มีโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ผ่านมา แต่มีความไม่สอดคล้องกันที่เสียงปลายทำนองของวรรคภาษาบาลี("พหู") มีเสียง E เป็นเสียงปิดวรรคทำนองย่อย ซึ่งแตกต่างจากวรรคที่ผ่านมาที่ใช้เสียง C# เป็นเสียงปิด อีกนัยหนึ่งอาจตีความว่า ทำนองโมทีฟ(C#-F#-E) ที่เพิ่มเติมขึ้นเป็นส่วนเชื่อมต่อไปยังวรรคถัดไป ได้แก่คำสวด "การ" ส่วนวรรคภาษาไทยนั้น

คำสวด “การหลายภาค รากพฤกษผล กลรบศ ทศความแคลน” มีโครงสร้างเสียงของทำนองเดียวกันกับวรรคก่อนหน้านี้ทั้งสิ้น ด้วยเสียงแกนทำนองเป็นเสียง E

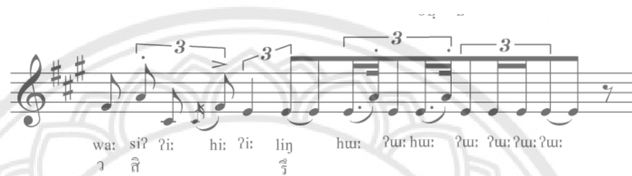
ตัวอย่างโน้ตที่ 18 วรรคที่ 6 บทที่ 2

วรรคที่ 6 นี้ ส่วนบาลี “อ โถ ฑํ สา” บรรดาคำสวดนี้ มีเพียงคำสวด “สา” ที่เป็นคำสำหรับใช้ขยายทำนองขนาดยาวด้วยการรัวเสียงทั้งพร้อมย้อยเสียงและรัวปกติจบชุดด้วยการลงเสียง E จากนั้นคำสวดที่เหลือได้แก่ “จ ม ก สา” ฉะนั้น “สา” จึงเป็นคำที่ถูกตกแต่งอีกคำในฐานะคำปิดวรรคบาลี ด้วยโมเดนท์ C#-E-C# ในส่วนภาษาไทยนั้นพบว่ามีการตกแต่งด้วยการรัวเสียงปรากฏในคำว่า “แสน” “ดิน” “แขง” “แคลง” และ “ดง” ทั้งหมดนี้เป็นการรัวเสียง G-F# ซึ่งมักจะจัดไว้ช่วงต้นของทำนอง ในคำสวดแต่ละคำ ฉะนั้นส่วนปลายทำนองจะเป็นการลากเสียงยาวโน้มเข้าหาเสียง E เป็นอันจบช่วงทำนองแต่ละช่วง

ตัวอย่างโน้ตที่ 19 วรรคที่ 7 บทที่ 2

คำสวด "อปฺ ป เม" มีโครงสร้างทำนอง คล้ายกับโฆทีฟหลัก โดยมีโครงสร้างเสียงได้แก่ C#-A-C# โดยเสียงสุดของคำสวด "เม" เป็นการใช้ มอร์เดนท์ C#-E-C# และมีการขยายทำนองด้วยชุดทำนอง A-F#-E ที่แทรกรัวเสียง F# เล็กน้อยก่อนสิ้นสุดชุดด้วยการย้ำเสียง E จากนั้น คำสวด "วาสิรึ" มีการดำเนินทำนองเคลื่อนที่สลับขึ้นลง ได้แก่ D#-A-C#-F#-E หรืออีกมุมองหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่าทำนองดังกล่าวมีโครงสร้างเสียงเป็นแบบเทิร์นย้อนกลับ(inverted turn)[4] ส่วนท้ายเป็นคำสวด "รํ" ซึ่งมีการซ้ำอาการตวัดเสียงขึ้นและสิ้นสุดชุดการเอื้อนด้วยการย้ำเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 20 สำนวนการทอนทำนอง(melodic condensation)



พบลักษณะการดำเนินทำนองแบบการย่นย่อช่วงทำนองคล้ายกับการ "ทอน" ทำนองในดนตรีไทย กล่าวคือ ชุดทำนองดังที่ยกมานี้มีลักษณะ สำนวนการดำเนินทำนองอย่างห่างในช่วงต้น ช่วงกลางเป็นการตวัดเสียงสองครั้ง ซึ่งมีช่วงทำนองสั้นกว่าช่วงต้น ในส่วนท้ายเป็นการย้ำเสียงเดี่ยว ๆ เป็นเสียงปิดชุด ลักษณะดังกล่าวที่แสดงถึงสำนวนของทำนอง อย่างกว้าง ปานกลาง และเสียงเดี่ยว ๆ ดังกล่าวจึงนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ทำนองมีการใช้กลวิธีย่นย่อทำนอง(melodic condensation) เป็นวิธีการขยายทำนองแบบหนึ่งที่พบการทำนองสวด

[4] เอื้อนเทิร์นย้อน (Inverted turn) หมายถึง ทำนองประดับที่ลักษณะเดียวกับ เทิร์น (turn) แต่ต่างที่มีทิศทางกลับกัน

ตัวอย่างโน้ตที่ 21 วรรคที่ 8 บทที่ 2

คำสวด “ว เน พาหุ” ภาพรวมชุดทำนองมีลักษณ์คล้ายการย่นย่อทำนอง โดยเริ่มต้นจากสำนวนห่าง ๆ ของคำ “ว เน”นับเป็นโมทีฟที่เสียงโครงสร้างเป็น E- F# โดย “ว” แสดงสำนวนเสียงสั้นด้วย การเพิ่มพยางค์ /ʔaː/ ตวัดเสียงจากสูงมาต่ำอย่างทันที จากนั้นคำสวด “เน” ดำเนินทำนองด้วยเสียงยาว ประกอบไปด้วยการแตกพยางค์คำสวดเป็น /ʔeː/ ในการดำเนินทำนองในยาวขึ้น จากนั้น “พาหุ” มีการดำเนินทำนองด้วยพยางค์ /pʰaː/ ด้วยลักษณะทำนองแบบเทิร์น(invert turn) มีเสียงหลักคือ E และถูกขยายทำนองให้ยาวยิ่งขึ้นด้วย พยางค์สวดเพิ่มเติม /ʔaː/ ด้วยเน้นลีลาตวัดเสียงขึ้น E-A จำนวนสองครั้ง และย้ำเสียง E ในตอนท้ายชุดเพื่อเป็นการปิดชุดการขยาย อย่างไรก็ตาม ตัวสะกด “ห” มิได้อยู่ภายในชุดทำนองย่อยเดียวกัน แต่ถูกแยกเป็นพยางค์เดี่ยว /laː/ อยู่ติดกับวรรคย่อยถัดไป จึงดูราวกับว่า “ห” เป็นเหมือนคำสวดหลักอีกคำหนึ่ง จากนั้นคำสวด “มิ คา” กระบวนการดำเนินทำนองของ “มิ” มีการแยกพยางค์ /ʔiʔ/ ในลักษณะตวัดเสียง เพื่อแสดงลักษณะเสียงสั้นของคำลหุ ส่วน “คา” เป็นส่วนหนึ่งของชุดทำนองเดียวกันกับ “มิ” ที่ต่อเนื่องกันและจบชุดย่อยด้วยมอร์เดนท์ C#-E-C# จากนั้นทำนองถูกขยายต่อเนื่องคล้ายรูปแบบเดิม นับว่าเป็นรูปแบบของการดัดแปลงทำนองให้หลากหลาย สรุปการดำเนินทำนอง “กิณฺ-นะ-หะ-เณ” ปิดวรรคย่อยด้วยมอร์เดนท์ C#-E-C# เป็นอันจบวรรคส่วนของคาถาภาษา บาลี

ในส่วนภาษาไทย “พรรณ มฤค ถึก เถื่อน” มีการแยกพยางค์ “พรรณ-ณ”ด้วยโมทีฟหลัก E-A-C# โดยพยางค์ /naː/ ถูกแยกออกจากชุดของโมทีฟดังกล่าว จากนั้น “มฤค ถึก” เป็นการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว ลักษณะทำนองสลับขึ้นลง C#-E-C#-E ปิดด้วยพยางค์ “เถื่อน” ลักษณะทำนองโมทีฟหลักในการปิดทำนอง จากนั้นคำสวด “เถลอง” ชุดทำนองมีเสียงโครงสร้างเป็น F#-E-C# จากนั้นคำ “เรอง” แยกพยางค์เป็นพยางค์เดี่ยวในการดำเนินทำนองแบบเทิร์น(turn) พร้อมด้วยการปิดด้วยเสียงนาสิกระดับเสียง A ต่อเนื่องกับคำ “อำนาจ”

ตัวอย่างโน้ตที่ 22 สำนวน "ทอน"

ตัวอย่างโน้ตที่ 23 วรรคที่ 9 บทที่ 2

คำสวด "หึ สา มยฺ หํ" ทั้งคำสวด "หึ" และ "สา" มีการดำเนินทำนองโมทีฟเดียวกันคือ F#-A-C# ต่อด้วยการเชื่อมทำนองเคลื่อนที่ไปยังเสียง E ด้วยการแยกพยางค์ ของ "มยฺ" เป็น มยฺ-/ mai:/-/ʔi:/ ลักษณะแบบพยางค์เดี่ยว จากนั้น "หํ" มีเสียงหลักเป็น E แทรกด้วยการตวัดเสียงต่ำไปหาสูง E-A ลักษณะชะงักเสียงในเสียง A ดังกล่าว และทำการซ้ำกลุ่มโน้ตดังกล่าวอีกครั้งหนึ่ง จบชุดทำนองด้วยการย้ำเสียง E นับว่าชุดทำนองนี้มีลักษณะทางทอนทำนองเช่นกัน จากนั้นคำสวด "น วิช ช ติ" ทำนองโมทีฟมีโครงสร้างเสียง C#-A-E-C# ตอนท้ายเป็นมอร์เดนท์แสดงการปิดวรรคในส่วนภาษาบาลี

ส่วนคำสวดภาษาไทย "กลัว บ ขบด อด พา ธา" ในส่วน "กลัว บ ขบต" มีการใช้โครงสร้างโมทีฟ E-A-C# เพียงคำสวด "กลัว" มีการแยกคำ เป็น /klua:-ʔo:/ /ʔua:/ ก่อน แต่พิเศษตรงที่โมทีฟนี้บรรจุคำสวดตามโน้ตสำคัญ ซึ่งแตกต่างจากลักษณะที่ปรากฏก่อนหน้านี้ จะใช้การแยกพยางค์จากคำสวดหลักเพียงคำสวดเดียว ทำให้กรณีนี้คำสวด "บ่" ตรงกับเสียง A มีความโดดเด่น ต่อเนื่องด้วยการพลิกไปสู่เสียง C# ทันที และ "บต"และ "อด" ถูกเน้นด้วยเสียง A ประกอบกับเน้นชะงักเสียงในลำคอให้มีความเข้มเสียงแตกต่างจากคำสวดอื่น ๆ จากนั้นเข้าสู่ คำสวด "พา" ซึ่งใช้โมทีฟหลักเหมือนที่เคยใช้ก่อนหน้าที่คือ E-A-C# และต่อเนื่องด้วยคำสวด "ธา"โครงสร้างเสียง F#-E-C# ใช้มอร์เดนท์ในพยางค์สุดท้ายเป็นการปิดชุดทำนองย่อย ต่อไปเป็นคำสวด "หา ความ เคยด" ล้วนเป็นพยางค์คำเป็นทั้งสิ้น จำมีการดำเนินลักษณะเสียงยาวประกอบกับการต่อเติมทำนอง และพบการเอื้อนในคำ "เอยด"เป็นลักษณะเมลิสเมติก(melismatic style) สิ้นสุดด้วยเสียง A จากนั้น "เจยด จ ร ฉงาย" มีการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว โดย "เจยด" มีค่าความยาว ยาวความ "จ" "ร" ซึ่งเป็นแบบพยางค์เดี่ยว (syllabic

style) ส่วน “ฉงาย” เป็นคำเป็น จึงมีการขยายทำนองให้ยาวขึ้นด้วยการแทรกการรัวเสียงและแยกพยางค์ออกเป็น /ʔaː/ /ʔaiː/ ในระดับเสียง E อันเป็นการแสดงการปิดวรรคทำนองใหญ่

ตัวอย่างโน้ตที่ 24 วรรคที่ 10 บทที่ 2

คำสวด “พ หู นิ” มีการต่อเติมทำนองของคำ “พ” ซึ่งเป็นคำลหุ กรณีนี้ไม่สอดคล้องกับกฎเกณฑ์ทางภาษาบาลี อย่างไรก็ตาม คำสวดถูกแยกออกเป็นพยางค์ /haː/ ซึ่งเป็นการชะงักเสียง ปรากฏการณ์นี้สามารถนำไปสู่ข้อสังเกตที่ว่า การขยายทำนองสามารถกระทำได้ในกรณีคำลหุ แต่ต้องมีสำนวนเสียงสั้นดังกล่าวเป็นสำคัญ จากนั้น “หู” มีการต่อเติมทำนองแบบเสียงยาว F#-E-F# ส่วน “นิ” คำที่อยู่ในวรรคเดียวกันนั้น ถูกแยกและจัดวางไว้ติดกับวรรคถัดไป (เดิมจัดวรรคเป็น พหูนิ วสุสปูคา) เมื่อคำสวดบรรจุในทำนองจึงปรากฏคำสวด “นิ วสุ ส ปู คา” ต่อเนื่องกัน โดยที่มีลักษณะดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว(syllabic style) ถึงแม้ว่า “วสุ” มิได้เป็นคำลหุก็ตาม แต่มีลักษณะการออกเสียงสระเสียงสั้น ฉะนั้นจึงเป็นที่ยืนยันได้ว่า การพิจารณาเกณฑ์ครุลหุในคำสวด เน้นการพิจารณาการเปล่งเสียงเป็นสำคัญ มิได้พิจารณารูปไวยากรณ์ นอกจากนี้ “ปู” เมื่อบรรจุในทำนองแล้ว นับเป็นคำครุที่ถูกออกเสียงสั้นเสมือนเป็นคำลหุ และทำนองมุ่งเน้นการรัวเสียงคำสวด “คา” ในโครงสร้างเสียงF#-E ถัดจากนั้น ปรากฏพยางค์เพิ่มเติม /haː/ในลักษณะสำนวนของคำลหุ โดยที่ในคำสวดไม่ปรากฏคำสวดดังกล่าว จึงจัดเป็นพยางค์ที่ไม่มีความหมายเพิ่มเติมเข้ามาด้านหน้าคำ “นิ” จบด้วยระดับเสียง C# ในส่วนคาถาบาลี จากข้อสังเกตดังกล่าวนี้ นำไปสู่ข้อสังเกตที่ว่า การบรรจุคำในทำนองนั้นมิได้ยึดหลักไวยากรณ์ทางภาษาอย่างตายตัว แต่หากสามารถยึดหยุ่นไปตามบริบทของทำนอง รวมทั้งการจัดวางวรรคของคำสวด มิได้ปรากฏในลักษณะเดียวกันกับวรรคทางภาษา เมื่อคำสวดนั้นถูกบรรจุลงในท่วงทำนอง

ในส่วนคำสวดภาษาไทย “หลาย ปี อยู่” โดยคำสวด “หลาย” เป็นทำนองโมทีฟ F#-A-C# “ปี” โครงสร้าง F#-E ด้วยการแยกคำ /ʔiː/ /ʔiː/ และคำสวด “อยู่” มีเสียงหลักที่ F# พร้อมด้วยการรัวเสียง จากนั้น “คู่ เสือ สิห์” ล้วนเป็นคำครุที่มีการต่อเติมทำนองทั้งสิ้นโดย “สีห์” เป็นคำที่ถูกเน้นตกแต่งที่โดดเด่นมาก ด้วยการรัวและย้ำ

เสียงมอร์เดนท์ในเสียงหลัก E จากนั้น “มี ใน ป่า” ทำนองนองเคลื่อนที่ทิศทางขึ้น C#-E-F#-A แสดงให้เห็นระดับเสียงในลักษณะบันในเสียงได้อย่างชัดเจน และคำสวด“หล้า แหล่ง ไพร”C#-E-F#-E ซึ่งแสดงลักษณะทำนองเคลื่อนที่ขึ้น และหวนกลับมาลงจบวรรคทำนองด้วยเสียงหลัก ได้แก่ E

ตัวอย่างโน้ตที่ 25 วรรคที่ 11 บทที่ 2

คำสวด “อสฺ ส เม” ใช้โมทีฟหลัก C#-A-E ต่อด้วยมอร์เดนท์ C#-E-C# ผนวกกับการต่อเติมทำนองแบบยาว โครงสร้าง A-F#-E ด้วยการแทรกรัวเสียง สิ้นสุดด้วยเสียงแกนทำนองคือ E เป็นการปิดวรรคย่อยส่วนแรกของภาษาบาลี จากนั้น “สมฺ ม โต” ทำนองนี้เน้นการเคลื่อนที่สลับขึ้นลงอย่างชัดเจน C#-A-C#-F# และปิดท้ายชุดด้วยเสียง E จากนั้น “ม ม” มีลักษณะเน้นการเคลื่อนที่สลับขึ้นลงเช่นเดียวกับ “สมฺ ม โต” เป็นการปิดวรรคส่วนภาษาบาลี จากนั้นคำสวดภาษาไทย “ใน อาศรม” คำสวด “ใน” เป็นพยางค์เดี่ยว ส่วน “อา” มีการดำเนินทำนองลักษณะพยางค์เดียว ด้วยพยางค์เพิ่มเติม /ʔa:/ เชื่อมต่อไปยังทำนอง โมทีฟ F#-A-C# ของคำสวด “ศรม” จากนั้นคำสวด “ชํ” ทำนองโมทีฟ E-A-C# จากนั้นคำสวด “สรนุกมีสุขสำราญ” เน้นการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยวและลักษณะสลับฟันปลายระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดของบันไดเสียง ได้แก่ “C#-A-C#-A-C#” และปิดท้ายชุดทำนองด้วยโมทีฟหลัก E-A-C# ด้วยคำสวด “สำราญ” ส่วนคำสวดวรรคสุดท้าย “นานในดง” ยังคงมีสำเนียงการเคลื่อนที่สลับฟันปลาอยู่ ได้แก่ ทำนอง A-C# ด้วยการตวัดเสียงทั้งสองเสียงอย่างรวดเร็ว ของคำสวด “นาน” ซึ่งทำให้เกิดความโดดเด่นในความหมายของคำอย่างมาก ส่วนคำสวด “ใน ดง” มีการเน้นเสียงด้วยการรัวเสียง ในโน้ต F# จากนั้นทำนองปิดด้วยเสียง E ซึ่งเป็นเสียงแกนตามธรรมเนียม

ตัวอย่างโน้ตที่ 26 วรรคที่ 12 บทที่ 2

คำสวด "นา" ใช้การเอื้อนเทิร์น(turn)[5] โดยมีเสียง E เป็นเสียงหลัก พร้อมด้วยการเน้นเสียงชะงักสอดแทรกด้วย จากนั้น คำสวด "ภิ" ออกเสียงสั้นแบบพยางค์เดียว ต่อเนื่องด้วย "ชา นา" มีมาตราความยาวแตกต่างจาก "ภิ" ซึ่งเป็นคำ ลหุ อย่างชัดเจน พร้อมด้วย "นา" มีการเอื้อนมอร์เดนท์(mordent) และต่อเนื่องด้วยชุดการเอื้อนประกอบการรัวเสียงที่มีโครงสร้างทำนอง เป็น A-F#-E เป็นการต่อเติมทำนองให้ยาวขึ้น จากนั้น "มิ อุป ปนฺ" โดยที่พยางค์ "มิ" อุปฺ" ให้พยางค์เดี่ยว โดยที่ "อุปฺ" มิได้เป็นคำ ลหุ แต่อย่างใด และ "ปนฺ" มีการขยายทำนองด้วยโมทีฟหลัก โครงสร้างเสียงเป็น E-A-C#ปิดวรรคด้วย "นํ"ด้วยเอื้อนแบบมอร์เดนท์(mordent) เป็นการปิดวรรคส่วนบาลี

ส่วนคำสวดภาษาไทย "จงความศุข" "ทุกข์บ่เห็น" ทำนองคำสวด "จง" ใช้โมทีฟหลัก E-A-C# "ความ" มีระยะเสียงยาว ตรงตามเกณฑ์ของคำครุ ส่วน "ศุข ทุกข์ บ่ เห็น" มีการแยกพยางค์ตัวตาม(การัณย์) ออกเป็นอีกพยางค์เอกเทศ และออกเสียงเสมือนเป็นคำสวดประเภทลหุ ได้แก่ "ศุข-ข-ทุก-ข-บ่-เห็น" นับเป็นกระบวนการต่อเติมพยางค์ในคำสวดภาษาไทยโดยการสร้างขึ้นจากรูปอักขระตัวตาม ให้ออกเสียงเสมือนเป็นคำภาษาบาลี ฉะนั้นจึงได้การสร้างพยางค์เพิ่มเติมอย่างมีเหตุผล

[5] เทิร์น (turn) หมายถึง กลุ่มโน้ต 4-5 ตัวที่เป็นโน้ตประดับของโน้ตหลัก มีลักษณะการขึ้นลงที่มีแบบแผน (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547: 323)

ตัวอย่างโน้ตที่ 27 วรรคที่ 13 บทที่ 2

คำสวด “อา” ให้การเอื้อนแบบเทิร์น(turn) โดยมีเสียง E เป็นเสียงหลักของทำนอง จากนั้น “พา” “ธ ํ อ ม โน” มีรูปแบบทำนองคล้ายกับการขยายทำนองส่วนคำสวด “นา” ในวรรคก่อนหน้านี้ ส่วนคำสวด “โน” มีทำนองที่ขยายให้กว้างไกลขึ้นอีก อย่างไรก็ตามโครงสร้างยังคงเป็นเสียง A-F#-E เช่นเดิม ส่วนที่โดดเด่นในทำนองดังกล่าวเกิดจากการรัวเสียงย้อนของทำนองคำสวด “โน” ระดับเสียง F#-A-F#-A ก่อน จากนั้นสิ้นสุดวรรคด้วยการย้ำเสียง E จากนั้น คำสวด “ร” คำลหุ แต่ถูกเปล่งเสียงเป็น /ram/ กลายเป็นคำครุ และยังสร้างทำนองด้วยเอื้อนโมทีฟหลัก E-A-C# จากนั้น “มํ” เอื้อนแบบมอร์เดนท์ C#-E-C# นอกจากนี้ ปรากฏพยางค์ /huːm/ เพิ่มเติมก่อนคำสวด “สรร”ที่แยกพยางค์ /raː/ ออกมาเป็นอีกหนึ่งพยางค์ ปิดวรรคด้วยคำสวด “พา”ด้วยเอื้อนโมทีฟหลัก E-A-D ข้อสังเกตพบว่าเสียงปิดโมทีฟดังกล่าวปิดด้วยเสียง D ซึ่งแตกต่างจากโมทีฟหลักที่เคยปรากฏใช้เสียง C# นอกจากนี้ โมทีฟนี้เกิดขึ้นซ้ำในคำสวดถัดมาคือ “พาธ”มีการดำเนินทำนองด้วยลักษณะพยางค์เดียวประกอบด้วยการต่อเติมทำนองด้วยพยางค์ /ʔaː/ พร้อมด้วยแยกคำ /t^hiʔ/ เป็นพยางค์เพิ่มเติมอีก จากนั้นคำสวด “เบียน” ดำเนินทำนองด้วยการต่อเติมทำนองด้วยพยางค์ /ʔɯː/ ในโครงสร้าง F#-E-C# จากนั้นการสวดลดความเร็วลงเป็นสัญญาณแสดงถึงระยะของการลงจบบท ด้วยคำสวด “เนยร ไภย โทษ” ทำนองเน้นที่การเคลื่อนที่ไปสู่เสียง A ของหางเสียงคำสวด “โทษ” และต่อเนื่องด้วย “โสด สำราญ” ในระดับเสียงเดียวกัน ทำนองช่วงนี้มีลักษณะขึ้นลงสลับฟันปลา A-D-F#-E ที่มีเสียง E เป็นเสียงปลายทางของทำนอง

4.3 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 3

ร่าย (ต่อเนื่องจากบทสวดที่ 2)

วรรค ทำนอง	คำสวดภาษาบาลี	คำสวดภาษาไทย
1 เกริ่น	สวาคตนฺเต มหาพฺรหฺเม	อาจารีย ธ มาครานี้ชอบ กอบประดำเนอน เมอนดูงาม
2	อโถ เต อธุราคตํ	ความ ธ มา ครานี้ฤๅ คือคู่ไกล ให้ดูเมอน
3	อนฺโตปวีส **ภทฺ**นฺเต	เชอญชีเถ้า เข้ามาพ้าง อ้างน้ำโจง โรงน้ำสรง
4	ปาเท ปกฺขาลยสฺสุเต	จงชำระ สะเชิงใด ไดธุลี ชีอาจาริย
5	ติณฺฑุกานิ ปิยาลานิ	ตระการพลับ กับหมากหาด ดาษดูงอม หอมดูงาม
6	มธุเก กาสมาริโย	สยามสอการ หวานแต่งไร้ ชรไม้หมาก ซางปางนี้ เชอญชีมาฉัน
7	ผลานิ ขุทฺทกปฺปานิ	สรรพผล กลผึ้งน้อย ออยกระเอบ เสพยโดยใจ
8	ภุญฺจ พฺรหฺเม วรํ วรํ	ได้ลูกไม้ ใดดูงอม หอมอร่อย ค่อยมากิน
9	อิทํปิ ปานิยํ สิตํ	สินธุสิด ปรีดิเอาใจ ใสสาหศ รสกำจร
10	อาคตํ คิริคพฺภรา	ชระเชราะเขา เราตกแต่ง แห่งเหวเชรา เอามานาน
11	ตโตปิว มหาพฺรหฺเม	วารีรส หมดมุทิน กินลูกไม้ ได้โดยใจ
12	สเจ ตวํ อภิกงฺขสีติ	ได้โดยจิตร อิศโดยจง คงความเสน่ห์ เล่ห์ทุกประการ โสต เทอญฯ

ตัวอย่างโน้ตที่ 28 วรรคที่ 1 บทที่ 3

วรรคที่ 1 นี้ประกอบด้วยคำสวด "สวาคตนฺเต มหาพฺรหฺเม" โดยตลอดทั้งวรรคเป็นการเกริ่นนำด้วยต้นเสียงสวดเพียงคนเดียว ทำนองมีการขยายในคำสวด "เต"ในโครงสร้าง C#-A-E จากนั้น พยางค์ "เม" เป็นอีกคำหนึ่งถูกต่อเติมด้วยการรัวเสียงในตอนต้นของโมทีฟ F#-A-C# เป็นการจบวรรคบาลี จากนั้นผู้สวดที่เหลือเข้าสมทบในส่วนคำแปลภาษาไทย "อาจารีย ธ มาครานี้ชอบกอบประดำเนอน เมอนดูงาม" พบว่ามีการใช้เสียงสั้นในพยางค์ "ริ ย ธ" ล้วนเป็นคำลหุ พยางค์ "ชอบ" ถูกต่อเติมด้วยพยางค์ /ŋɔː/ ราวกับว่าเป็นคำสวดอีกคำหนึ่ง ระดับเสียง E จากนั้นคำว่า "เนอน" และ "เมอน" เป็นคำที่ใช้การดำเนินทำนองสำนวนคล้ายคลึงกันคือต่อเนื่องกัน E-A-C# , A-C แสดงให้เห็นถึงการพยางค์เน้นเสียงสูง-ต่ำ อย่างเห็นได้ชัด ปิดวรรคที่ 1 ด้วย "งาม" การรัวเสียง F# และเคลื่อนที่มาสู่เสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 29 วรรคที่ 2 บทที่ 3

วรรคที่ 2 นี้คำสวดว่า “อโถ เต อธุราคตํ” โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ 1 ในส่วนบาลีเช่นกัน และคำสวดอันเป็นการขยายทำนองของส่วนนี้ได้แก่ “เต”ลักษณะส่วนภาษาไทยนั้นเป็นการพิจารณารายคำถึงประเภทคำเสียงยาวหรือสั้น จากนั้นจึงทำการจัดกระบวนทำนองด้วยร้อยเรียงระยะความยาวของคำต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โครงสร้างเสียงยังมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนองในภาพรวม

ตัวอย่างโน้ตที่ 30 วรรคที่ 3 บทที่ 3

วรรคที่ 3 คำสวด “อนุโตปวีส ภทนุเต” พบจุดเน้นทำนองด้วยการต่อเติมด้วยเม็ดพรายอยู่ 2 จุด ได้แก่คำว่า “โต” และ “เต” โดยคำทั้งสองเป็นคำครุ “โต” จะเป็นตำแหน่งที่ต้องมีการขยายทำนองนับว่าเป็นรูปแบบของประโยคทำนองที่เหมือนกับวรรคที่ 1-2 ส่วน “เต” เป็นส่วนที่ต้องแสดงการปิดวรรค ลักษณะทำนองโดยรวมมีกรอบของเสียงโครงสร้างเป็น E-A-C# โดยเสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 31 วรรคที่ 4 บทที่ 3

วรรคที่ 4 คำสวด “ปาเท ปกฺขาลยสุสุเต ” มีโครงสร้างคล้ายกับวรรคที่ผ่านมา แต่มีชุดเอื้อนที่เปลี่ยนไป ในส่วนคำว่า “เท” E- F#-A-F# สังเกตได้ว่า ตำแหน่งที่ทำนองเอื้อนยาวเป็นคำประเภท ครุ อยู่เสมอ “จงชำระ สะเชิง*ใด* ไดธุ*ลี* ชีอา*จาริย*” พยางค์ว่า “ใด” “ลี” และ “จารย์” เป็นพยางค์สุดท้ายของวรรคคำประพันธ์ และขณะเดียวกันเป็นพยางค์ที่ถูกขยายทำนองให้โดดเด่นกว่าคำอื่น ๆ ในวรรค ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่า การขยายทำนองสัมพันธ์กับการแสดงการจบวรรคทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 32 วรรคที่ 5 บทที่ 3

วรรคที่ 4 คำสวด “ติณฺฑุกานิ ปิยาลานิ” กลับไปใช้รูปแบบการเอื้อนเหมือนกับวรรคที่ 1-4 โดยมีคำ “กา” เป็นตำที่ถูกขยายทำนอง วรรคบาลีนี้มีความแตกต่างจากวรรคบาลีก่อนหน้าที่คือสิ้นสุดวรรคด้วยคำลหุ “นิ” จึงทำให้เกิดวิธีการปิดวรรคที่น่าสนใจคือ “นิ” ไม่สามารถขยายทำนอง

ได้ตามเงื่อนไขของประเภทคำ(ลหุ) ฉะนั้นจึงพบว่าคำก่อนหน้าคือ “ลา” ซึ่งเป็นคำครุ จึงได้รับการขยายทำนอง ส่วน “นิ”เป็นคำที่เป็นส่วนหนึ่งของการขยายทำนองดังกล่าวอยู่เป็นพยางค์สุดท้าย ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่า การจัดสรรคำครุ-ลหุ ยังคงถูกยึดอย่างเหนียวแน่น และมีวิธีการที่แยบยล ส่วนวรรคภาษาไทยนั้นมีการเชื่อมวรรคคำประพันธ์ 2 วรรคย่อยเข้าด้วยกันและใช้ชุดทำนองเดียวกัน “ตระการพลับ-กับหมากหาด” อาจด้วยเสียง “พลับ” ไม่ใคร่สะดวกต่อการขยายทำนอง เพราะเป็นพยางค์ปิดสระเสียงสั้น ส่วน “ดาษดู***งอม***” “หอมดู***งาม***” คำสุดท้ายทำหน้าที่แสดงการปิดวรรคตามธรรมเนียม เสียงแกนทำนองคือ E

ตัวอย่างโน้ตที่ 33 วรรคที่ 6 บทที่ 3

วรรคที่ 6 คำสวด “มธุเก กาสมาริโย” มีรูปแบบเหมือนวรรคที่ 1-4 โดยมีคำว่า “กา” เป็นคำที่ถูกขยายทำนอง” และ “โย” เป็นคำปิดวรรคบาลี ด้วยการขยายทำนองเช่นกัน จากนั้นเป็นคำสวดภาษาไทย “สยามสอการ-ระ-หวานแต่งไร้” สองวรรคแรกถูกเชื่อมเข้าด้วยกัน โดยการแยกพยางค์ /ra:/ เป็นพยางค์เพิ่มเติม และแทรกระหว่างวรรคทำให้เกิดจังหวะลีลา(rhythm) ที่ราบรื่น “ชรไม้หมาก-ซางปางนี้-เชิญชีมาฉัน” คำสวดที่เหลือมีการเชื่อมต่อให้มีความต่อเนื่องร้อยรัดกันจนพยางค์สุดท้ายมีการต่อเติมเล็กน้อยแต่สังเกตเห็นได้ถึงการสิ้นสุดวรรคด้วยเสียงยาวระดับ E

ตัวอย่างโน้ตที่ 34 วรรคที่ 7 บทที่ 3

pʰa: la: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ni ʔut tʰa: kap pa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: niʔ hɯ: san
ผลา นิ ขุทฺ ท กปฺ ปา นิ สรรพ

hɯ:ʔɯ: pʰa:pʰon la: kon la: pʰɯ:ŋ hɯ:ʔɯ: nɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ:ʔɔ:j ʔɔ: hɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ:j kra: ʔe: he:
ผล กล ผึ้ง น้อย อ้อย กระ เอบ

ʔe:p se: - p pʰa: ja: do:j tɕaj hɯ: ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ:
เสพย โดย ใจ

วรรคที่ 7 คำสวด "ผลานิ ขุทฺทกปฺปานิ " มีรูปแบบเหมือนวรรคที่ 1-4 โดยมีคำว่า "ผลา" เป็นคำแรก และเป็นคำที่ถูกขยายทำนองตามรูปแบบ เนื่องจากคำต่อไปนั้นล้วนเป็นคำเสียงสั้นทั้งสิ้น จึงเป็นเหตุผลสำคัญว่า "ผลา" เป็นคำแรก แต่เหตุใดถูกขยายทำนอง ซึ่งแต่กต่างจากวรรบาลีที่ผ่านมา มักเป็นคำลำดับที่ 4 หรือ 5 ที่เป็นคำครุ ส่วนคำสวดภาษาไทย "สรรพผล-กลผึ้ง***น้อย***" ทั้งสองวรรคเชื่อมทำนองเป็นวรรคที่ต่อเนื่องกันภายในชุดทำนองเดียวกัน และคำว่า "น้อย" จึงเป็นคำที่ถูกขยายให้ยาวแกเป็นการปิดวรรค จากนั้น "ออยกระ***เอบ*** เสพยโดย***ใจ***" อ้อยเป็นคำที่ถูกตกแต่งด้วยเอื้อน ที่มีลักษณะเฉพาะ คือเป็นเอื้อนเทิร์นและตวัดเสียงขึ้นในตอนท้าย (F#-E-D-E-A) ซึ่งไม่ปรากฏทำนองเอื้อนนี้มาก่อน ส่วน "กระเอบ" ใช้เป็นโมทีฟ F#-A-C# ส่วนวรรคสุดท้าย "เสพยโดย***ใจ***"มี "ใจ" เป็นคำถูกขยายทำนองด้วยการรัวเสียงและทำนองเคลื่อนที่ลงสู่เสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 35 วรรคที่ 8 บทที่ 3

pʰun hɯ:ʔʔɯ:ʔɯ: tɕʰa:pʰram me: ʔe: he:ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: wa: raŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: wa: raŋ
ภุญ ช พฺรหฺม ว รํ ว รํ

wa: raŋ hɯ: ʔɯ: daj hi: ʔi: lu: ʔu:k ma: ha: ʔa:j da: ʔaʔ ʔaj du: hu: ʔu: ŋɔ:
ว รํ ได้ ลูก ไม้ ได ดู งอม

ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ: ʔɔ:m hɔ: hɔ:ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ:m ʔa: rɔ: hɔ: ʔɔ:j khɔj ma: kin ʔɯ:ʔɯ: ʔɯ:ʔɯ:
หอม อร่อย ค่อย มา กิน

วรรคที่ 8 คำสวด “พฺรหฺ***เม*** วรํ วรํ” มีรูปแบบเหมือนวรรคที่ 1-4 โดยมีพยางค์ “เม” ของคำว่า “พฺรหฺเม” เป็นคำที่ต้องถูกต่อเติมทำนองตามรูปแบบเดิม “วรํ” ปรากฏ 2 คำ แต่ทำนองไม่เหมือนกัน โดยคำ “วรํ วรํ” มีการบรรจุไว้ในชุดทำนอนสองช่วงแต่สำนวนรับกัน “วรํ” คำสุดท้ายของวรรคจึงเป็นคำสำหรับปิดวรรคบาลี ในระดับเสียง C# ในส่วนคำแปลภาษาไทย มีการใช้โมทีฟ E-A-C# เป็นหลักของคำสวด “ได้ ลูก ไม้ ใด ดู” ส่วน “งอม” ทำหน้าที่ปิดวรรคย่อยทางคำประพันธ์และการตกแต่งคำด้วยการรัวเสียง F# และเคลื่อนทำนองสู่เสียง C# ส่วนคำ “หอม” มีการตกแต่งด้วยการเอื้อนเคลื่อนที่ทำนองสู่เสียง A ด้วยเทิร์น(turn) ระดับเสียง E (F#-E-C#-E) และปิดเสียงด้วยการตวัดเสียง A ต่อท้ายเอื้อนเทิร์นดังกล่าว “อร่อย” จากนั้น “ค่อยมากิน” เป็นการตวัดเสียง(acciaccatura) A-E ผ่านเข้าสู่เสียง D “มา” ลากเสียงยาวในเสียง E และ กิน” มีโครงสร้างเสียง F#-E นับเป็นการปิดวรรคด้วยเสียง E จะสังเกตได้ว่า “งอม” “หอม” อร่อย” “ค่อย” เป็นคำที่สัมผัสกันด้านเสียงสระ และทำนองได้ผูกลีลาเข้าด้วยชุดเอื้อนที่ต่อเนื่องกัน และมีภาพรวมของทำนองในช่วงนี้เป็นลักษณะขึ้น-ลงอย่างสง่างดงาม ด้วยโครงสร้าง F#-E-C#-E

ตัวอย่างโน้ตที่ 36 วรรคที่ 9 บทที่ 3

9
ʔiː hiʔ ʔiː ʔiː tʰaŋ piʔ paː ʔaː haː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː
อิ ทํ ปิ ปา
niʔ jaŋ hɯːʔɯː siʔ taŋ ʔɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː hɯːʔɯː siː ʔiː ʔiː ʔiː tʰuʔ siː ʔit priː ʔiː ʔiː diʔ ʔaoː
นิ ยํ สิ ตํ สิน ธุ สิต ปรี ดิ เอา
huː ʔuː tɕaj ʔiː ʔiː ʔiː ʔiː hiː ʔiː saj saː hoː hoː t rot saːkam tɕɔː ʔɔː ʔɔː ʔɔːʔɔːn
ใจ ใส สา หศ รส กำ จร

วรรคที่ 9 คำสวด “อิทํปิ ***ปานิยํ*** สิ***ตํ***” มีรูปแบบเหมือนวรรคที่ 1-4 โดยมีคำว่า “ปา” เป็นคำที่ถูกขยายทำนองลักษณะเดียวกันกับวรรคที่ 1-4 เห็นได้ว่าการต่อเติมทำนองให้ยาวขึ้นนั้นคัดสรรเฉพาะคำ “ครุ” เท่านั้น ในที่นี้ได้แก่ “ปา” “ยํ” “ตํ” แต่ปรากฏว่า “อิ” ซึ่งเป็นคำลหุ มีการต่อเติมทำนอง แต่สำนวนยังคงแสดงความเป็นพยางค์สั้นไว้อยู่โดยไม่ปิดเบือนสถานภาพของคำแต่อย่างใด ด้วยการใส่เสียง "เหน่อ” ที่ติดกับการตวัดและชะงักเสียง (staccato) ดังปรากฏ ส่วนภาษาไทยนั้น “***สิน***ธุ***สิด***ปรี***ดิ***เอาใจ ใสสาห ศรศกำจร” คำว่า “สิน” “สิด” และ “ดิ” นับว่าเป็นคำที่มีเสียงสระสัมผัสกัน(อิ) ล้วนมีการใช้เสียง A เป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินทำนองของคำทั้งสาม

ฉะนั้นระดับเสียงอาจเป็นเครื่องมืออันหนึ่งที่จะสร้างสัมผัสให้เกิดขึ้นในทำนองไปทำนองเดียวกับสัมผัสทางภาษา จากนั้น “ใจ” เป็นคำที่ถูกต่อเติมด้วยการรัวเสียงและเคลื่อนทำนองสู่เสียง C# เป็นการปิดวรรค และวรรคต่อไปคือ “ใสสา***หศ***” โดยพยางค์คำสวด “หศ” เป็นการเน้นเสียง A ประกอบกับการรัวเสียงจบชุดด้วยเสียง A เป็นการปิดวรรคย่อย จากนั้น “รสกำ***จร***” พยางค์สุดท้ายถูกต่อเติมเป็นการแสดงการปิดวรรคและทำนองลงสู่เสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 37 วรรคที่ 10 บทที่ 3

วรรคที่ 10 คำสวด “อาคตํ คิริคพฺภรา” มีรูปแบบเหมือนวรรคที่ 1-4 โดยมีคำว่า “ตํ” เป็นคำในที่ที่ทำนองขยาย และพยางค์ “รา” เป็นการปิดวรรคบาลีด้วยเสียง “เหน่อ” และจบด้วยโมเดนท์เสียง C# จากนั้นเป็นส่วนคำแปลภาษาไทย “ชระเชรา***เขา***” โดยเ “เขา” เป็นคำสุดท้ายของวรรคย่อยตกแต่งด้วยโมทีฟ E-A-C# จากนั้น คำว่า “เราตก***แต่ง***” ต่อเนื่องโดยการย้ำเสียงเดิม (C#) จากนั้นเน้นเสียงรัวตกแต่งคำ “แต่ง” ซึ่งเป็นสุดท้ายของวรรคย่อย “แห่งเหวเชรา-เอามานาน” มีการเชื่อมวรรคทั้งสองด้วยกระบวนการสร้างทำนองสลับสูง-ต่ำ “เชรา” ออกเสียงเป็น “เซา /hoː/ /ʔoː/ /hoː/ เอา” (E-A-C#-A-C#-E) และต่อด้วย “เอา” จะเห็นได้ว่า ทำนองดังกล่าวมีลักษณะโดดเด่นอย่างยิ่ง จากนั้นเข้าการปิดวรรคสู่ “มานาน” มาเป็นเพียงการลากเสียงยาว จากนั้น “นาน” มีการตกแต่งคำด้วยการรัวเสียง F# และเคลื่อนที่ลงสู่เสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 38 วรรคที่ 11 บทที่ 3

วรรคที่ 11 คำสวด “โตปิว มหาพฺรหฺเม” มีรูปแบบเหมือนวรรคที่ 1-4 โดยมีพยางค์ “หา” ของคำว่า “มหา” เป็นคำที่ถูกขยายทำนองตามรูปแบบเดิมที่ปรากฏในวรรคที่ 1-4“วารีรส-หมด มุทิน” ถูกเชื่อมวรรคเข้าด้วยกัน สำนวนสูงต่ำ “หมด มุ ทิน” (C#A-C#-F#) และพยางค์สุดท้ายนี้จึงเป็นการแสดงการปิดวรรคด้วยการขยายทำนอง “กินลูกไม้ ได้โดยใจ” กินใช้เม็ดพราย เอื้อนเทิร์น (turn) E-F#-E-C#-E ส่วน “ไม้” และ “ใจ” เป็นคำที่ถูกขยายทำนองเป็นการปิดวรรคที่เสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 39 วรรคที่ 12 บทที่ 3

วรรคที่ 12 “สเจ ตวํ อภิกฺขสีติ” ส่วนบาลีนี้มีรูปแบบเหมือนวรรคที่ 1-4 โดยมีคำว่า “วํ” ซึ่งเป็นคำครุ เป็นคำที่ถูกต่อเติมทำนอง คล้ายกับวรรคที่ 5 คือ คำสวดท้ายของวรรค เป็นคำลหุ และกระบวนการจัดสรรคำในทำนองมีลักษณะเหมือนกันคือ เสียง “นิ” เป็นพยางค์เสียงสั้น ที่เพิ่มเติมขึ้นในตอนทั้งชุดทำนอง และเช่นกัน “สี” (คำครุ) ซึ่งเป็นคำก่อน “นิ” จึงเป็นคำที่ถูกขยายแทน ส่วนคำแปลภาษาไทย “ได้โดยจิตร-อิศโดยจง” นอกจากเป็นการเชื่อมวรรคคำประพันธ์สองวรรคเข้าด้วยกันภายในชุดทำนองเดียวแล้ว โดยเฉพาะทำนองช่วงสั้น ๆ ช่วงหนึ่งมีความโดดเด่นเรื่องความสูง-ต่ำที่สลับขึ้น-ลง อย่างเป็นเอกลักษณ์ คำคำสวด “จิตร” “อิศ” นอกจากใช้กระบวนการแยกพยางค์ตัวสุดท้ายของคำนำว่าสร้างเป็นพยางค์ลหุเพิ่มเติมแล้ว กลายเป็นโน้ตหนึ่งที่นำมาสร้างทำนองสลับฟันปลาได้ A-C#-A-E (จิต /traʔ/ อิศ/saː/) “คงความ***เสน่ห์*** เล่ห์ทุกประ***การ*** โสตเทอญ” เป็นช่วงของจากลงจบบท ทำนองค่อย ๆ การชะลอความเร็วลง โดยใช้หลักคำสุดท้ายเป็นคำ

ที่ขยายทำนอง แต่ช่วงนั้นการขยายทำนองมีความประณีต เชื่องช้ามากขึ้นเป็นลำดับ และคำว่า "โสต" เป็นคำที่เอื้อนยาวละเมียดลมัยด้วยลีลาการร้อยเสียงต่าง ๆ ลักษณะ (melismatic style) [6] มีเสียง E เป็นเสียงปลายทาง และจบด้วยคำ "เทอญ" ซึ่งนับว่าเป็นส่วนหนึ่งของชุดเอื้อนนั้นก็ว่าได้ และเสียง E เป็นเสียงแกนทำนองของวรรค และของบทที่ 3 นี้

จากปรากฏการณ์ด้านการใช้เสียงสูง-ต่ำสลับไปมาในการดำเนินทำนอง ซึ่งมีความสอดคล้องกับพระราชวินิจฉัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่ทรงได้ฟังท่วงทำนองมหาชาติคำหลวง ด้วยความชื่นชม ดังความว่า"... มหาชาติคำหลวงนี้มีทำนองที่สวดประกอบด้วย***เม็ดพรายสูงต่ำลึกซึ้ง*** จนไม่สามารถที่จะจำไว้ได้ ... [7] ฉะนั้นท่วงทำนองสูง-ต่ำ สลับฟันปลาดังกล่าวจึงอนุมานได้ว่าเป็นอัตลักษณ์อย่างหนึ่งของทำนองมหาชาติคำหลวง

ภาพรวมของรูปแบบการโครงสร้างทำนองมีการจัดโครงสร้างแยกชัดเจนระหว่างส่วนภาษาบาลีและส่วนภาษาไทย โดยส่วนภาษาบาลีนั้นมีความชัดเจนด้านโครงสร้างทำนอง ด้วยรูปแบบการตกแต่งคำ โดยคำลำดับที่ 1-6 (ของวรรค) ที่เป็นคำครุ จะถูกตกแต่งด้วยลักษณ์การเอื้อนแบบเดียวกัน และสิ้นสุดวรรคด้วยเสียง C# ซึ่งส่วนบาลีนี้จะยึดหลัก การจัดสรรการตกแต่งด้วยพิจารณาจากประเภทคำ ครุ-ลหุ โดยที่ คำครุ จะพบการต่อเติมทำนองด้วยการตกแต่งด้วยเม็ดพรายต่าง ๆ อย่างน้อยที่สุดคือการลากเสียงยาว ส่วนคำลหุเป็นคำที่เกิดขึ้นเพียงระยะสั้นไม่พบการตกแต่งในลักษณะเดียวกับคำครุ จากนั้นในส่วนภาษาไทยมีการจัดโครงสร้างแบบหลวม ๆ เพียงแค่เสียงปลายทางของวรรคสุดท้ายต้องลงด้วยเสียง E เท่านั้น ส่วนการดำเนินทำนองภายในมีความแปรผันไปตามชนิดของคำสวด โดยคำสวดที่มีเสียงสระยาว หรือคำเป็น จะมีการตกแต่ง ส่วนคำตายหรือคำที่มีสระเสียงสั้นมักจะไม่มีการตกแต่ง บันไดเสียงของบทนี้ยังคงเป็นกลุ่ม 5 เสียงได้แก่ C#-D-E-F#-A ซึ่งมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

---

[6] Melismatic หรือ Melisma หมายถึง ช่วงร้องที่มีการร้องโน้ตหลายตัวต่อเนื้อร้อง 1 พยางค์ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2547: 183)

[7] พระราชพิธีสิบสองเดือน, 2552: 295

4.4 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 4

คำสวดส่วนคำแปลภาษาไทยได้แต่งเป็นโคลงสี่สุภาพ มีทั้งหมดจำนวน 2 บท

วรรคทำนอง	คำสวดภาษาบาลี	คำสวดภาษาไทย
1	ชูชโก อาห	อันวาพราหมณ์พฤทฒิ ก็ขานอรรจุตฤษีคืน ด่งงนี้
2	ป ฏิคฺ ค หิ ตํ ยํ ทินฺ นํ	โภ โต ข้าข้อยแต่ ธ ฤาษี ยํทินฺนํ ใดดี แกล่แกล้ง
3	สพฺ พสฺ ส อคฺฆิยํ กตํ	อาหารเครื่องกินมี เอมโอช
		อนี้โภชนหวานแจ้งข้า ขอบไว้ เหนือหัวฯ
4	สญฺ ช ยสฺ ส ส กํ ปุตฺ ตํ	ไทท้าวนฤโทษข้า ขับหนี
		ลูกราชสีพีกลัว ไพร่ฟ้า
5	สี วี หิ วิปฺ ป วา สิ ตํ	พลเมืองบ่ดูดี ดาลเคียด
		ตระเหลียดลับลี้หน้า อยู่สร้างแสวงบุญ
6	ต ม หํ ทสฺ ส น มา ค โต	ข้าเถ้าบ่อยดถ้อย มาถึง
		เพราะทันทึงเห็นขุน ขี่เกล้า
7	ยทิ ชานา สิ สํ ส เม ติ ฯ	ธ เห็นที่ ธ สิง สังวาษ
		ประกาศแก่ข้าเถ้า ท่านรา พระเฮย

ตัวอย่างโน้ตที่ 40 วรรคที่ 1 บทที่ 4

เกริ่นนำด้วยผู้นำซึ่งเป็นต้นเสียงสวด “ชู ช โก” ซึ่งทำนองสวดมีลักษณะเป็นการเอื้อนยาว (melismatic style) คำสวด “ชู” สามารถต่อเติมทำนองให้ยาวขึ้นมากด้วยวิธีการตวัดเสียงขึ้น(E-A) สลับกับการคลอนเสียง (shivering technique) [8] และการชะงักเสียงในลำคอ(glottal) ด้วยการเพิ่มพยางค์ /huŋ/ /ŋuː/ เสมือนเป็นคำสวดจริง นอกจากนี้ยังปรากฏการกลายเสียงจากสระเดี่ยวไปเป็นสระผสม(diphthongization) /ʔuː-a/ ในตอนท้ายพยางค์ สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวเป็นองค์ประกอบในการต่อเติมทำนองให้กว้างไกลขึ้นโดยมีเสียงหลักเพียงเสียงเดียวคือ E ฉะนั้นความโดดเด่นของการดำเนินทำนองนี้มิได้อยู่ที่ความหลากหลายของระดับเสียง แต่หากสร้างความน่าสนใจด้วยกลวิธีที่หลากหลายดังกล่าว นับเป็นการเกริ่นนำที่สามารถสร้างความน่าสนใจให้กับผู้ฟังได้เป็นอย่างดี อีกทั้งเป็นการแสดงออกซึ่งทักษะความสามารถของผู้นำการสวด

[8] เม็ดพรายชนิดหนึ่ง ใช้ในการตกแต่งการขับร้องทั่วไป มีลักษณะเป็นการทำให้กระเพื่อม เป็นลูกคลื่น

ตัวอย่างโน้ตที่ 41 วรรคที่ 2 บทที่ 4

คำสวด “ป ฏิคฺ ค หิ ตํ ยํ” มีการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยวจนกระทั่งพยางค์ “ยํ” มีการขยายทำนองด้วยกลวิธีรัวเสียง(trill) ในระดับเสียง A อย่างโดดเด่น และเคลื่อนทำนองมาสู่เสียง E แสดงการจบวรรคย่อย จากนั้นคำสวด “ทินฺ นํ” เป็นส่วนภาษาบาลีในวรรคย่อย “ทินฺ” ใช้โมทีฟหลัก E-A-C# ส่วน “นํ” ใช้การตกแต่งด้วยมอร์เดนท์(mordent) จากนั้นเข้าสู่ส่วนแปลภาษาไทย โดยบทนี้ถูกสร้างขึ้นด้วยฉันทลักษณ์ชนิด “โคลงสี่สุภาพ” ที่มีการนำภาษาบาลีเข้ามาผสมกับคำแปลภาษาไทย อย่างไรก็ตามการจัดวรรคมีความชัดเจนสังเกตได้จากมีการหยุดเว้นระยะเล็กน้อย จากนั้นจึงเข้าสู่ส่วนคำแปล ได้แก่ “โภ โต ข้า ข้อย แต่ ธ ฤาษี” พบว่ามีการตกแต่งจนเกิดเป็นรูปร่างทำนองเพียงสั้น ๆ และยังคงเป็นไปตามเกณฑ์แห่งคำ “ครุ” ส่วนพยางค์สุดท้ายมีการขยายด้วยการต่อเติมที่ยาวกว่าคำอื่น ๆ จากปรากฏการณ์นี้ นำไปสู่ข้อสังเกตที่ว่า การขยายทำนองแบบยาวเป็นพิเศษที่ปรากฏในท้ายวรรคย่อยนั้นเป็นวิธีการแสดงการลงจบวรรคย่อย และเสียงสุดท้ายยังคงเป็นเสียง E นอกจากนี้โน้ตสุดท้ายยังมีการตกแต่งด้วยการเน้นเสียงหยุดให้มีความเข้มเสียงมากกว่าปกติ วรรคถัดมาได้แก่ “ยํ ทินฺ นํ ใด ดี แกล่ แกล้ง” ใช้หลักการดำเนินทำนองคล้ายกัน คือด้วยการตกแต่งทำนองที่แตกต่างกัน และมีการขยายทำนองให้ยาวที่สุดในคำสุดท้ายของวรรค ได้แก่ “แกล้ง” ซึ่งประกอบไปด้วยการรัว และปิดด้วยมอร์เดนท์(mordent) เสียงสุดท้ายคือ C# อย่างไรก็ตามการขยายทำนองไม่ว่าขยายสั้นหรือยาวก็ตามล้วนเป็นการมีฐานพยางค์เพิ่มเติมขึ้นจากกระบวนการแยกพยางค์ (syllabification) เป็นสำคัญ

ตัวอย่างโน้ตที่ 42 วรรคที่ 3 บทที่ 4

sap pʰat sa: ʔak kʰi: jaŋ hɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: kat taŋ hɯ: ʔɯʔ ʔa: ʔa: ʔa:
สพฺ พสฺ ส อคฺ ฆิ ยํ ก ตํ อา
ha: ha: ʔa:n ra: kʰɯ: ʔɯ:aŋ ki: ʔiʔʔi:n mi: ʔe: he: ʔe:m ʔo: ŋo: t ʔan ni: ʔi: pʰo:
หาร เครื่อง กิน มี เอม โอช อ นี้ โภชน
ho:ʔot tɕʰa: na: wa: ʔa: ʔa:n tɕɛ: ʔɛ:ŋ kʰa: ʔa: kʰɔ: hɔ:ʔɔ:p wa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: - j nɯ:
หวาน แจ้ง ข้า ขอบ ไว้ เหนือ
hɯ: ʔɯ:a hu: ʔu: ʔɯ:a ŋu: ʔu: hu: ʔɯ:a
หัว

คำสวด “สพฺ พสฺ ส อคฺ ฆิ ยํ” มีรูปแบบทำนองคล้ายกับประโยคทำนองที่ผ่านมา ได้แก่ช่วงต้นเป็นการดำเนินทำนองลักษณะพยางค์เดี่ยว(syllabic style) ด้วยค่าโน้ตคือ 𝅘𝅥𝅯 (sixteenth note) (ถึงแม้ว่า “สพฺ พสฺ อคฺ” จะเป็นคำครุก็ตาม)โดยคำสวดสุดท้ายของวรรคจะถูกขยายทำนองให้ยาวขึ้นกว่าคำอื่น ๆ อย่างชัดเจน แต่มีการลงจบวรรคย่อยด้วยเสียง E จากนั้นเป็นวรรคถัดไป ได้แก่ “ก ตํ” โดยมีภาพรวมทำนองเป็นมอร์เดนท์ C#-E-C# โดย “ก” เป็นคำลหุ ค่าระยะของโน้ตเป็นเพียงeight note อย่างไรก็ตาม เมื่อออกเสียง กลายเป็น /kat/ อาจสืบเนื่องจากปรากฏการณ์ของการเสียง /t/ ของข้างเคียง แต่มิได้มีสถานภาพเป็นคำ “ครุ” แต่อย่างใด จึงแสดงผลการดำเนินทำนองแบบสั้นไม่ปรากฏการต่อเติมทำนองแต่อย่างใด จากนั้น “ตํ” ต่อเนื่อง และใช้การดำเนินทำนองด้วยมอร์เดนท์ ทั้งนี้ “ก” เป็นส่วนหนึ่งของชุดมอร์เดนท์ C#-E-C# จากนั้นเป็นส่วนคำแปลภาษาไทย “อาหาร เครื่อง กิน มี เอม โอช” คำสวด “อาหาร” นั้นถูกแยกออกเป็น 3 ส่วนได้แก่ “อา-หาร-ระ” โดย “อา” ทำนองเคลื่อนที่ขึ้น E-F# “หาร” ใช้โมทีฟหลัก F#-A-C# และ “ระ” เป็นพยางค์สั้นเสียง C# โดยถูกจัดแยกออกจากคำหลัก และนำไปไว้ใกล้กับคำถัดไป ราวกับว่าเป็นเสียงหนึ่งของคำถัดมา

ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ เป็นข้อสังเกตที่นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า การแยกคำที่เกิดขึ้นล้วนก่อให้เกิดความงาม ในการดำเนินทำนองได้อย่างกว้างไกล โดยกว้างไกลจากเพียงคำสวดหลัก นอกจากนี้ ยังเป็นฐานแห่งการตกแต่งกลวิธีการเปล่งเสียงแบบต่าง ๆ ในขณะเดียวกัน ผลของการปรุงแต่งนี้อาจส่งผลความชัดเจนของคำสวดหลักที่ปะปนอยู่กับพยางค์เพิ่มเติมเหล่านั้น

ตัวอย่างโน้ตที่ 43 วรรคที่ 4 บทที่ 4

คำสวด “สญฺ ช ยสฺ ส ส กํ” มีโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคก่อนหน้านี้ หากเพียงแต่ “สญฺ” มีการดำเนินทำนองที่ยาว ตามลักษณะของคำประเภท “ครุ” จากนั้น “ช ยสฺ ส ส” ถูกดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยวทั้งสิ้น ข้อสังเกต “ยสฺ” เป็นคำครุ แต่ถูกจัดให้มีลักษณะทำนองเป็นแบบสั้นของคำ ลหุ อาจด้วยพยางค์เสียงเป็นเสียงสระสั้น จึงพิจารณาเป็นคำลหุด้วยลักษณะการเปล่งเสียงนั่นเอง ฉะนั้นจากปรากฏการณ์นี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าการพิจารณาครุลหุนั้นอิงจากลักษณะการเปล่งเสียงมากกว่าพิจารณารูปคำ จากนั้น เป็นคำสวด “ยํ” เป็นส่วนขยายลักษณะรูปแบบเดียวกับวรรคที่อยู่ก่อนหน้านี้

คำสวด “ปุตฺ ตํ” เป็นการใช้มอร์เดนท์เป็นการตกแต่ง จากนั้นส่วนคำแปล “ไท ท้าว นฤ โทษ” ล้วนทีเสียงหลักของทำนองเป็น C# โดยคำสุดท้ายของวรรคนี้ คือ “โทษ” นั้นถูกต่อเติมให้ยาวกว่าคำใด ๆ ในวรรคเดียวกันนั้น และจบลงด้วยเสียง C# อย่างไรก็ตามเกิดพยางค์ /sa:/ อันเกิดจากการสร้างพยางค์เพิ่มเติมของคำสวด “โทษ” ถูกจัดไว้ใกล้กับคำสวดถัดไป (“ข้า”) ราวกับว่าพยางค์ดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของคำสวดหลัก(ข้า) ขอสังเกตนี้นำไปสู่การพิจารณาถึงความชัดเจนของคำสวดนั้นถูกทำให้ลดลง เนื่องจากกระบวนการสร้างพยางค์เพิ่มเติม และยังจัดวางปะปนไปกับคำสวดหลัก เสมือนเป็นคำสวดหลักอีกคำหนึ่ง

จากนั้น “ขับหนี” ถูกจัดเป็นกลุ่มคำที่อยู่ในชุดทำนองเดียวกัน โดยเฉพาะคำสวด “หนี” เป็นพยางค์ที่ถูกต่อเติมทำนองอย่างมาก พบว่ามีพยางค์เพิ่มเติมได้แก่ /ŋi:/ และตามดังมอร์เดนท์ของพยางค์ดังกล่าว จบวรรคด้วย C# “ลูก ราช สี พี กลัว ไพร่ ฟ้า” ทำนองเน้นการตวัดเสียงต่ำ-สูง(C#-A) อย่างชัดเจน และมีการจบวรรคด้วยการสร้างพยางค์เพิ่มเติมลักษณะเดียวกันกับคำสวด “หนี”

ตัวอย่างโน้ตที่ 44 วรรคที่ 5 บทที่ 4

คำสวด “สี วี หิ วิปฺ ป วา” มีรูปแบบทำนองคล้ายกับ “สญฺ ช ยสฺ ส ส กํ” ที่ปรากฏในช่วงทำนองก่อนหน้านี้ และใช้หลักการดำเนินทำนองลักษณะเดียวกัน “สิ ตํ” มีทำนองเหมือนกับ คำสวด “ปุตฺ ตํ” จากนั้นคำสวด “พล” มีการแยกทำนองเป็น /p^{h}on/ /laː/ /ʔaː/ ซึ่งนำไปสู่ข้อพิจารณาคือ มีที่มาจากการอ่านออกเสียงคำสวดเป็น “พล-ละ-เมือง” จากนั้นคำสวด “บ่ ดู ดี ดาล เคียด” โดยที่ “บ่” เน้นการตวัดเสียงต่ำ-สูง คำสวด “ดู” ใช้โมทีฟหลัก ซึ่งเน้นเสียง A ในการดำเนินทำนองนี้ เสมือนว่าเน้นเสียงต่ำ-สูง เป็นใจความสำคัญของการดำเนินทำนอง จากนั้น “ดี” และ “ดาล” มีทำนองเหมือนกันทุกประการซึ่งประกอบไปด้วย การรัวสั้นและแยกพยางค์สิ้นสุดด้วยโน้ต E แสดงถึงการเน้นคำสวดทั้งสองให้ชัดเจนโดดเด่น จากนั้น “เคียด” เป็นคำที่มีกระบวนการต่อเติมทำนองที่ยาว อาจพิจารณาเป็นสองกลุ่มย่อยได้แก่ การเทิร์น และกลุ่มหลังได้แก่ มอร์เดนท์ที่มีพยางค์ /ŋiː/ เป็นพยางค์หลักที่สร้างขึ้นเสมือนคำสวดหลัก ใช้เพื่อต่อเติมทำนอง การขยายทำนองขนาดยาวนี้เป็นการแสดงการจบวรรคทำนองย่อย จากนั้นคำสวด “ตระ เหลียด ลับ ลี้ หน้า” มีการตกแต่งรายคำ โดยคำ “ตระ” และ “ลับ” เป็นเสียงสระสั้น ไม่มีการตกแต่งคำ ทั้งสองคำอยู่ระดับเสียง C# ส่วนคำ “เลียด” “ลี้” “หนี” “หน้า” ล้วนเป็นการต่อเติมทำนอง

“อยู่” ปรากฏการใช้กลวิธีลกลายเสียง (diphthongization) คือ /juː - ʔuː-a/ และการคลอนเสียง (shivering sound) จากนั้นคำสวด “สร้าง”ดำเนินทำนองด้วยการแยกพยางค์เดี่ยว ๆ โครง

ทำนองเคลื่อนที่จาก D-E-F# จากนั้น "แสวง" ใช้โมทีฟหลัก E-A-C# และส่วนทำนองนี้ปิดด้วยการต่อเติมทำนองด้วยพยางค์ /ŋuː/ จากฐานคำสวด "บุญ" มีโน้ต C# เป็นเสียงปิดทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 45 วรรคที่ 6 บทที่ 4

ต ม ห ทสฺ ส น มา ค โต
ข้า เถ้า บ่ ยด ถอย มา ถึง เพราะ
ทัน ถึง เห็น ขุน จี่ เกล้า

คำสวด "ต ม ห ทสฺ ส น มา ค โต" ทำนองมีการจัดบันไดเสียงเข้าเป็นชุด โดย ประกอบไปด้วยคำสวด "ต ม" ทำนองมีโครงสร้างเสียง C# -E-F# โดยเสียง "ตะ" เป็นพยางค์เดี่ยวและสั้นไม่มีการตกแต่ง ส่วน "ม" ถึงแม้จะเป็นคำลหุ เช่นเดียวกับ "ต" แต่ถูกต่อเติมพยางค์ย่อยที่เกิดจากการแยกพยางค์ จากนั้นคำสวด "ห" ซึ่งเป็นคำครุ ดำเนินทำนองด้วยกลวิธีตวัดเสียงขึ้น E-A พร้อมกับชะงักเสียง จากนั้นทำนองมุ่งสู่เสียงปิด C# ลักษณะดังกล่าวสามารถพิจารณาได้ว่ามีลักษณะของการดำเนินทำนอง จากนั้นคำสวด "ทสฺ ส น มา" โดยที่สามคำแรกเป็นการสวดแบบพยางค์เดี่ยวเสียง C# มีเพียง "น" แทรกอยู่ลักษณะกระโดดขึ้นเสียงสูง A อย่างทันทีทันใด "มา" เป็นคำปิดท้ายวรรคมีลักษณะการเอื้อนเสียงแบบโมทีฟหลัก E-A-C# จากนั้น "ค โต" มีโครงสร้างทำนองคล้ายกับ "ทสฺ ส น มา" เพียงแต่มีการขยายทำนองบางส่วนให้ยาวขึ้นกว่าเล็กน้อย ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่ากระบวนทำนองมีการจัดกลุ่มคำในโครงสร้างทำนองซ้ำกัน ได้แก่โมทีฟ E-A-C# แต่มีความหลากหลายด้านการตกแต่งบางช่วงของทำนองที่มากบ้างน้อยบ้างแตกต่างกัน

ส่วนคำแปลภาษาไทย "ข้า เถ้า บ่ ยด ถอย" โดย "ข้า เถ้า" มีโครงสร้างทำนองเหมือนกับ "ต ม ห" เพียงแต่ "เถ้า" มีการตกแต่งด้วยการรัวเสียง จากนั้น "บ่ ยด ถอย" จัดเป็นคำสวดที่บรรจุไว้ภายในวรรคย่อยเดียวกัน มีโครงสร้างทำนองคล้ายกันอีกครั้ง สังเกตได้ว่า การรัวเสียงนี้เป็นส่วนเน้นของทำนองให้คำสวดดังกล่าวมีความโดดเด่นเป็นพิเศษ อยู่ระดับเสียง F# อย่างไรก็ตามต้องอาศัยการปิดวรรคย่อยจากโมทีฟ E-A-C# ซึ่งบรรจุคำ "มา"ไว้ตอนต้นของโมทีฟดังกล่าว จากนั้น "ถึง" ใช้การรัวเสียง และมุ่งเคลื่อนทำนองสู่ C# ด้วยพยางค์ /ʔɯː/ จากนั้นขึ้นวรรคย่อย

ถัดไป “เพราะ ทัน ถึง เห็น” คำสวดทั้งหมดถูกจัดไว้ในทำนองชุดเดียวกัน ทุกคำล้วนเป็นคำเสียงยาว (คำเป็น) และมีการดำเนินทำนองด้วยเสียงยาวทั้งสิ้น และทำนองปิดด้วยโมทีฟ F#-A-C# จากนั้นเข้าสู่กระบวนการปิดวรรคด้วยวรรคทำนอง “ขุน ขี่ เกล้า” มีโครงสร้างเสียง F#-E-C# สามารถเห็นได้ว่ามีการต่อเติมด้วยการเพิ่มเติมพยางค์ /ŋaː/ ในการลงจบวรรคใหญ่ด้วยมอร์เดนท์เสียง C#

ตัวอย่างโน้ตที่ 46 วรรคที่ 7 บทที่ 4

“ย” เป็นคำลหุ แต่มีการตกแต่งด้วยการเอื้อนชนิดเทิร์นด้วยหลักเสียง E จากนั้น “ทิ ชา นา” จัดเป็นชุดทำนองเดียวกัน โดยที่ “นา” มีการต่อเติมให้ทำนองยาวขึ้นอย่างมากด้วยชุดการรัวเสียงของเคลื่อนไปหาเสียง E โดยภาพรวม นับจาก “ทิ” จนจบวรรคทำนองนี้ สามารถสรุปได้ว่ามีโครงสร้างทำนองแบบเอื้อนเทิร์น แต่ถูกต่อเติมให้มีความกว้างไกล จากนั้นคำสวด “สิ สํ” และ “ส เม ติ” มีโครงสร้างทำนองอย่างเดียวกันคือโมทีฟ E-A-C# การตกแต่งและการจัดสรรคำสวดสัมพันธ์กับทำนองสวดพบว่าการขยายด้วยการตกแต่งทำนองนั้นส่งผลให้เกิดความเข้าใจด้านการแบ่งวรรคภาษาบาลีด้วย

ส่วนคำแปลภาษาไทยนั้น “ธ เห็น ที่ ธ สิง สังวาษ” พบว่าการจัดสรรระยะการดำเนินทำนองของคำแต่ละคำ นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าคำเป็นมักมีการตกแต่งที่มากกว่าคำตายอย่างเห็นได้ชัด ในวรรคทำนองย่อยนี้มีคำตายเพียง “ธ”ทั้งสองตำแหน่ง ปรากฏโน้ตเป็นชนิดพยางค์เดี่ยวไม่มีการตกแต่ง

ใด ๆ ส่วนจะถูกตกแต่งมากน้อยเพียงใดนั้น สันนิษฐานได้ว่าหากเป็นตำแหน่งของการลงจบวรรค มักพบการขยายทำนองให้ยาวกว่าทำนองภายในวรรค ๆ ดังเห็นได้จากคำสวด “วาษ” จากนั้น คำสวด “ประกาศ แก่ ข้า เถ้า” “ท่าน รา” และ “พระ เฮย” ในฐานะเป็นสร้อยคำ สำหรับปิดบททางฉันทลักษณ์ ล้วนเป็นข้อยืนยันในข้อสรุปดังที่กล่าวมาได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้เสียงปิดบทคือ E ซึ่งต่างจากเสียงปิดวรรคย่อยคือ C# จึงเป็นข้อสังเกตถึงเจตนาแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเสียง E ในฐานะของเสียงแกนทำนอง

ปรากฏการณ์ทำนองสวดที่พบนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า การแยกคำที่เกิดขึ้นล้วนก่อให้เกิดความงดงาม ส่งเสริมให้การดำเนินเป็นไปได้อย่างกว้างไกล โดยกว้างไกลจากเพียงคำสวดหลัก นอกจากนี้ยังเป็นฐานแห่งการตกแต่งกลวิธีการเปล่งเสียงแบบต่าง ๆ ในขณะเดียวกัน ผลของการปรุงแต่งนี้อาจส่งผลความชัดเจนของคำสวดหลักที่ปะปนอยู่กับพยางค์เพิ่มเติมเหล่านั้น ความชัดเจนของคำสวดนั้นถูกทำให้ลดลงเนื่องจากกระบวนการสร้างพยางค์เพิ่มเติม และยังจัดวางปะปนไปกับคำสวดหลักเสมือนเป็นคำสวดหลักอีกคำหนึ่ง การพิจารณาครุลหุนั้นอิงจากลักษณะการเปล่งเสียงมากกว่าพิจารณารูปคำกระบวนทำนองมีการจัดกลุ่มคำในโครงสร้างทำนองซ้ำกัน ได้แก่ โมทีฟ E-A-C# แต่มีความหลากหลายด้านการตกแต่งบางช่วงของทำนองที่มากบ้างน้อยบ้างแตกต่างกัน

4.5 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 5

(กาพย์พิเศษหรือกลอนสี่)

วรรค ทำนอง	คำสวดภาษาบาลี	คำสวดภาษาไทย
1 เกริ่น	ตาปโส อาห	อันวาอรรจุตฤาษี ก็ขานชีชกคืนด่งงนี้
2	น ภวํ เอติ ปุญฺญตฺถํ	อันว่า ธ มาครานี้ ใช่จักจงบุญ ประมาณมีคุณ อันอื่นอันไกล
3	สิวีราชสฺส ทสฺสนํ	ใช่ท่านใคร่เหน ลูกพรสญชัย อันอยู่กลางไพร พนานดรเดยว*
4	มญฺเญ ภวํ ปติพฺพตํ	ด่งงใจกูหมาย ทานนี้แครงเครยว คืนคำเขาเขยว จะขอสักอัน (<u>ปติถยติ</u> แก้เป็น ปติพฺพตํ(เติม เน)
5	รญฺโญ ภริยํ ปติพฺพตํ	จะขอเมียรักษ ท่านไท้ทรงธรรม์ เมียแก้วเมียขวัน บำเรอรักษา
6	มญฺเญ กณฺหา ชินํ ทาสึ	ดงงกูรำพึง แก่นแก้วกรรณ์หา ลูกรักษราชา เป็นทาษทาษี
7	ชาลึ ทาสญฺจ อิจฺฉติ	ผิใช่กัณหา ใครชายชาลี ลูกไทธรณี เปนทาษทำการ
8	อถวา ตโย มาตาปุตฺเต	อนึ่งโสดไซ้ ลูกพระภูบาล อีกนางนงคราน แม่ลูกสามองค์
9	อรญฺญเนตฺมาคโต	จะมาเอาท้าว จากด้าว(จบ 013)แดนดง ประสบประสง ปราไสรยไปมา
10	น ตสฺส โภคา วิชฺชนฺติ	ธ ทรงผนวด ห่อเกล้าชะฎา ใช่ท้าวพญา จะมีสิ่งสิน
11	ธนธญฺญจ พฺรหฺมณา (เติม เม ในการออกเสียง พฺรหฺม<u>เม</u>มณา)	เข้าน้ำทำใจ ทรโหดทร<u>หีน</u>(ไม่สัมผัส) จะข่มจะขึ้น จะขอฤาควรฯ

*(ในคัมภีร์ ทสฺสทสฺนํ ออกเสียง ทสฺสเนสนํ- มีรอยแก้เขียนคำว่าเน สีเดียวกับโน้ต/ พร ออกเสียง เป็น พระ/ นดรเดียว ออกเสียง นรเดียว)

บทสวดลำดับที่ 5 ประกอบด้วย วรรคทำนองจำนวน 11 วรรค แต่ละวรรคประกอบไปด้วยคำสวดภาษาบาลี และคำแปลภาษาไทย วรรคแรกนั้นเป็นส่วนเกริ่นนำเข้าสู่เนื้อหาประจำบทมีฉันทลักษณ์เป็นประเภทร่ายยาว ส่วนคำแปลภาษาไทยที่เหลือเป็นประเภทกาพย์สุรางคนางค์

ตัวอย่างโน้ตที่ 47 วรรคที่ 1 บทที่ 5

วรรคที่ 1 เป็นส่วนเกริ่นนำประกอบด้วยส่วนคาถาภาษาบาลี คำสวด “ตาปโส อาห” โดยต้นเสียงจะสวดเพียงผู้เดียวมีลักษณะทำนองมีลีลาทำนองด้วยการต่อเติมทำนองอย่างกว้างไกล คำสวด “ตา” ประกอบไปด้วย การตวัดเสียงขึ้นจากต่ำไปสูง D-A-D สองครั้ง จากนั้นพยางค์ไม่มีความหมาย /haŋ/ /ŋaː/ จากนั้น ตวัดเสียงต่ำสูง ด้วยพยางค์ /haː/ /ʔaː/ /ʔaː/ /ʔaː/จากนั้นเริ่มชุดใหม่ การตวัดเสียงต่ำสูง D-A-D /haː/ /ʔaː/ /ʔaː/ /ʔaː/ จากทำนองดังกล่าว สามารถจัดเป็นช่วงทำนองได้จำนวน 3 ช่วง ล้วนคงเสียง E เป็นหลัก มีการตวัดเสียงเป็นการตกแต่งที่โดดเด่นสำหรับการเกริ่นนี้ จากนั้น “ปโส” คำ “ป”ไม่พบการตกแต่งใด ๆ เลย ส่วนคำ “โส” พบการต่อเติมทำนองด้วยพยางค์ /ʔoː/ /hoː/ และโมทีฟ F#-A-E และปิดชุดการต่อเติมด้วยมอร์เดนท์ (mordent) จากนั้นเป็นการสมทบของผู้สวดที่เหลือในคำสวด “อา”ซึ่งมีการขยายทำนองด้วยพยางค์ /haː/ และ /ʔaː/ การต่อเติม

ทำนองนี้มีเค้าทำนองเป็นลักษณะการย่นย่อทำนอง(condensation) หรือ การทอน [9]ทำนองในดนตรีไทย ทำนองมีการสลับขึ้นลงระหว่างเสียง E และ D สุดท้ายทำนองมุ่งไปสู่เสียง E จากปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นลักษณะของเสียงแกนทำนองคือเสียง E จากนั้นปิดชุดด้วยคำสวด "ห" ซึ่งเป็นคำลหุ พบว่ามีการต่อเติมในลักษณะมอร์เดนท์(mordent) D-E-D แต่มีเสียงสั้นหรือชะงักเสียงทั้งสามเสียง ทำให้เป็นการย้ำความเป็นพยางค์เสียงสั้นของคำสวดอีกลักษณะหนึ่ง

จากนั้นเข้าสู่ส่วนคำแปลภาษาไทยในส่วนเกริ่นนี้ คำสวด "อันวาอรรจุตฤษี" คำสวดดังกล่าวมีการจัดระยะมาตราในการเปล่งเสียงสอดคล้องกับเกณฑ์ครุลหุ โดยจัดเป็นเสียงยาวและสั้นและยาวมากขึ้นในกรณีคำสวดครุในตอนท้ายชุดทำนอง ในที่นี้ได้แก่ "ษี" ซึ่งอาศัยพยางค์เพิ่มเติม ได้แก่ /ʔiː/ เพิ่มในทำนอง นอกจากนี้ยังพบการแทรกพยางค์ไม่มีความหมายเสมือนคำสวดคำหนึ่ง ได้แก่ /ŋiː/ และชุดมอร์เดนท์ การต่อเติมดังกล่าวนี้นับเป็นส่วนแสดงการปิดวรรคย่อยของทำนอง จากนั้นคำสวด "ก็ขาน" โดย "ขาน"จะเป็นส่วนขยายของทำนองด้วยกลวิธีการรัวเสียงและแยกพยางค์ /ʔaː/ /ʔaːn/ อยู่ในระดับเสียง E จากนั้น "ชีชก" พบการดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยว "ชก-กะ" และ เติมพยางค์ /ŋaː/ ตามด้วยมอร์เดนท์ D-E-D เป็นการปิดวรรคย่อย จากนั้นคำสวด "คืน" เป็นการต่อเติมทำนองด้วยพยางค์ /ʔɯː/ /hɯː/ ทำนองลักษณะย่นย่อทำนองเสียงปลายทางเป็นเสียง E จากนั้น "ดงง" เป็นการดำเนินทำนองลักษณะเอื้อนยาว(melismatic style) ด้วยพยางค์ /ʔɯː/ มีโครงสร้างทำนองโดยรวมเป็นเทิร์น(turn) D-E-F# A-F#-E-D-E และคำสวดสุดท้าย "นี้" ระดับเสียง E พร้อมด้วยเอื้อนมอร์เดนท์(mordent) เป็นการปิดชุดทำนองและปิดส่วนของการเกริ่นนำ

[9] การทอน เป็นศัพท์สังคีต หมายถึงลักษณะทำนองวรรคหนึ่งหรือประโยคหนึ่งที่มีโครงสร้างเดียวกัน แต่นำมาปรับปรุงให้สั้นลงเป็นลำดับ ๆ เช่น มีทำนองหนึ่งวรรคที่ยาว 8 จังหวะเคาะ ฉะนั้นทอนลำดับที่หนึ่งเป็น 4 เคาะ ทอนลำดับที่ 3 เป็น 2 เคาะ และนำมาบรรเลงต่อเนื่องกัน ก็จะเกิดช่วงทำนองที่ลดหลั่นเป็นลำดับ อาการของทำนองลักษณะนี้เรียกว่า การทอนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 48 วรรคที่ 2 บทที่ 5

วรรคที่ 2 นี้เป็นส่วนเนื้อหาประจำบทที่ 5 ที่ต่อเนื่องจากส่วนเกริ่นนำ(วรรคที่ 1) วรรคที่ 2 นี้ยังคงรูปแบบการเริ่มต้นด้วยผู้นำสวด ทำการสวดนำเพียงคนเดียวในส่วนคาถาบาลีทั้งวรรค ได้แก่ “น ภวํ เอติ ปุญฺญตฺถํ” การดำเนินทำนองพบว่ามีการขยายทำนองในคำสวดเสียงสระยาวหรือคำชนิดครุ ได้แก่ “วํ” และ “เอ” ซึ่ง “เอ” นั้นเป็นการเน้นการต่อเติมทำนองให้ยาวด้วยชุดการตวัดเสียง D-A-D จากพยางค์ /heː/ และ /ŋeː/ โดยทำนองยึดเสียง E เป็นเสียงหลักหรือแกนทำนอง จากนั้น “ติ” มีการต่อเติมเล็กเพียงเล็กน้อยด้วยการกลายเสียง /tiʔ-ʔiaː/ และต่อเนื่องด้วยคำ “ปุญฺ” ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองด้วยการแยกพยางค์เป็น /puː/ - /ʔoː/ - /ʔuːan/ โดยตวัดเสียงจาก A –E และจบชุดด้วยเสียง การดำเนินทำนองของพยางค์เพิ่มเติม /neː/ ด้วยสำนวนเอื้อนเทิร์น(D-E-D-B-D) จากนั้นคำสวด “ญตฺถํ” มีโครงสร้างเสียงจาก D-E และพยางค์ /ŋɯː/ ก่อนเข้าสู่การลากเสียงยาวเป็นการสิ้นสุดวรรคทำนอง

จากนั้นเป็นการเข้าสวดสมทบของผู้สวดที่เหลือ ซึ่งเป็นส่วนของคำแปลภาษาไทย “อันวา ธ มาครานี้” เป็นชุดทำนองที่มีโมทีฟ E-A-D เป็นโครงสร้างทำนอง(melodic contour) หากแต่มีการต่อเติมในบางช่วงทำนอง จะสังเกตได้ว่า คำตายและคำเป็นมีการจัดสรรระยะสั้น-ยาวเป็นสัดส่วนต่อกันอย่างชัดเจน และการปิดชุดด้วยโมทีฟ E-A-D เป็นการแสดงการปิดทำนองของ

คำเป็น(“นี้”) จากนั้น คำสวด“ใช่จักจงบุญ” โดยคำ “จัก” ซึ่งเป็นคำชนิดคำตาย มีการเน้นเสียงสั้น A-E “จง” ใช้การรัวเสียงตกแต่งคำ(E-A-E-A-E) ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นถึงสำนวนทำนองมีความเป็นบันไดเสียงเนื่องด้วยระยะขั้นคู่ของการรัวเสียง E-A เป็นโน้ตบังคับที่อยู่ในบันไดเสียงหลักของทำนองการสวดนี้ “ประมาณมีคุณ อันอื่นอันไกล”วรรคคำสวดสองวรรคย่อยมีการจัดให้สวดต่อเนื่องกันเป็นเน้นความสำคัญของคำ “อื่น”(เสียง A) ภาพรวมการเคลื่อนที่ขึ้นไปสู่เสียง A ด้วยผ่านเสียง G ซึ่งเป็นโน้ตนอกบันไดเสียงหลัก แต่ชุดทำนองนี้สามารถสร้างความโดดเด่นให้กับคำสวด วรรคดังกล่าว ได้เป็นอย่างดี และทำนองจบลงด้วยการหวนกลับมายังเสียง E ในคำสวด “อันไกล”

ตัวอย่างโน้ตที่ 49 วรรคที่ 3 บทที่ 5

วรรคที่ 3 คำสวด “สิวีราชสฺ” ทสฺสเนสนํ” รูปแบบทำนองนี้พบว่าเป็นโครงสร้างทำนองเดียวกันกับบทที่ 8 ซึ่งประกอบด้วยคำสวดจำนวนหนึ่งก่อนแล้วต่อเติมคำครุด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) จากนั้นเป็นคำสวดที่เหลืออยู่และคำสุดท้ายตกแต่งด้วยเสียงสำเนียงเหน่อ ในวรรคนี้ได้แก่คำ “นํ” เป็นเสียงเหน่อที่ระบุระดับเสียงได้ยาก (ประมาณเสียง D) ส่วนของคำแปลภาษาไทย “ใช่ท่านใคร่เห็นลูกพระสญชัย” มีการจัดสรรระยะคำต่าง ๆ เป็นพยางค์เดี่ยว เน้นคำสวด “ลูก” ด้วยการตวัดเสียง D-A พร้อมกับเน้นความเข้มเสียงของหางเสียงในระดับเสียง A ตามมาด้วยชุดโมทีฟ E-A-D ของคำสวด “พระสญชัย” ในการปิดวรรคย่อย จากนั้นวรรค“อันอยู่กลางไพรพนานดรเดียว” พบพยางค์เพิ่มเติม /ja:/ เป็นพยางค์ที่แยกจากมาจากคำสวดก่อนหน้านี้(ชัย) ถูกนำมาติดกับวรรคคำสวดใหม่นี้ คำสวด “อยู่” ถูกเน้นด้วยเสียง A และ “ไพร” ถูกตกแต่งด้วยการรัวเสียง E ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโมทีฟ E-A-D เป็นการปิดวรรคย่อย จากนั้น “พนานดรเดียว” คำสวดมีการแยกพยางค์ คำสวด “พนาน” เป็น

/pʰaː//naː//ʔaːn/ และมีทำนองเป็น A-D-E "ดรเดียว" เป็นคำสุดท้ายที่มีการตกแต่งด้วยการรัวเสียง E เพื่อเป็นการปิดวรรคใหญ่ของทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 50 วรรคที่ 4 บทที่ 5

วรรคที่ 4 คำสวด "มณฺ เญ ภ วํ" ปตฺ ถ ย ติ" รูปแบบทำนองนี้พบว่าเป็นโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ 3 ในที่นี้ได้แก่ "ติ" ระดับเสียง D โดยประมาณ จากนั้นเป็นส่วนคำแปลภาษาไทยจะประกอบไปด้วยวรรค(ทางฉันทลักษณ์) จำนวน 4 วรรค "ด่งงใจกูหมาย" การดำเนินทำนองแต่ละคำโน้ตมีระยะความยาว สอดคล้องกับชนิดคำเป็น ส่วนใหญ่ยึดเสียง E ยกเว้น "ทาน" ซึ่งเน้นการตวัดเสียงไปหาเสียง A และคำสวด "เครยว" เป็นสำนวนปิดวรรคด้วยโมทีฟ E-A-D จากนั้น "คืนค่ำเขาเขยว" ล้วนเป็นคำเป็นทั้งหมดและระยะของเสียงแต่ละเสียงมีความยาว และคำสุดท้ายคือ "เขยว" เป็นคำที่ถูกต่อเติมด้วยโมทีฟ E-A-D เพื่อแสดงการปิดวรรค จากนั้นเข้าสู่วรรคสุดท้าย "จะขอสักอัน" สามารถเห็นได้ว่า คำสวด "จะ" ซึ่งเป็นคำตายมีการดำเนินทำนองเพียงพยางค์เดี่ยว ระดับเสียง A "ขอ" เป็นการเอื้อนในชุดทำนองโมทีฟ E-A-D ส่วน "สัก" เป็นคำสระเสียงสั้นหรือคำตาย มีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยวระดับเสียง A และ "อัน" เป็นคำสุดท้ายที่ตกแต่งด้วยการคลอนเสียงระดับเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 51 วรรคที่ 5 บทที่ 5

5

ra:n jo: pʰa: ri: ja: - ŋ hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: pa: tip ʔɯm ne: pʰa: ta:ŋ tɕa: ʔa: kʰɔ: mi:a rak tʰa: ʔa:n tʰaj
รณฺ โญ ภ ริ ยํ ป ติพฺ พ ตํ จะ ขอ เมีย รักษ ท่าน ไท้

so:ŋ tʰa:m hɯ: ʔɯʔ mi:a kɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛ: ʔae: hɛ: ʔɛ:w mi:a
ทรง ธรรม์ เมีย แก้ว เมีย

kʰwan hɯ: ʔɯʔ bam rɤ: rak ʔɯ: sa:
ขวัญ บำ เรอ รัก ษา

วรรคที่ 5 คำสวด “รณฺ โญ ภ ริ ยํ ปติพฺพตํ” รูปแบบทำนองนี้พบว่าเป็นโครงสร้างทำนองเดียวกันกับบวรรคที่ 4 ส่วนคำแปลภาษาไทยมีการเน้นเสียง A ในคำสวด “ท่าน” ด้วยการตวัดเสียงต่ำสูง D-A ส่วนการปิดวรรคย่อยเป็นการใช้โมทีฟ E-A-D ของคำสวดสุดท้ายของวรรคทางฉันทลักษณ์ คือ “ธรรม์” ใช้ชุดโมทีฟ E-A-D เป็นการปิดวรรคย่อย จากนั้น “เมียแก้วเมียขวัญ” พบการเน้นด้วยการต่อเติมทำนองขนาดยาวในคำ “แก้ว” โดยทำนองเคลื่อนที่จาก D ไปสู่ A และ “ขวัญ” บรรจุในชุดโมทีฟเดิมเพื่อปิดวรรคย่อย จากนั้นเข้าสู่วรรคสุดท้ายของวรรคที่ 5 นี้ ได้แก่ “บำเรอรักษา” โครงทำนองเป็น D-E แต่ละคำสวดมีเสียงระยะยาว โดยเฉพาะคำสุดท้าย “ษา” เป็นคำที่ตกแต่งด้วยการรัวเสียงเป็นการเน้นคำสวดและปิดวรรคที่ 5

ตัวอย่างโน้ตที่ 52 วรรคที่ 6 บทที่ 5

6

man je: kan ha: ha: ʔa: ʔa: ʔa: tɕʰi: naŋ ŋa: tʰa: si:ŋ hɯ: daŋ ku:

มญฺ ญ กณฺ หา ชิ นํ ทา สี ดงง กู

ram pʰɯŋ hɯ:ʔɯ: ke:n ʔɯ: ke: ʔe: ʔe: he: ʔe: he: ʔe:w kan ha: ha: ʔaʔ lu: ʔu:k rak ʔɯ: ra:

รำ พึง แก่น แก้ว กรรณ์ หา ลูก รักษ รา

tɕʰa: ha: ʔaʔ pen tʰa: ʔat sa: tʰa: si:

ชา เป็น ทาส สา ทา นี

วรรคที่ 6 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ 4 และ 5 ส่วนคำแปลภาษาไทย มีการเน้นการปิดด้วยโมทีฟ E-A-D หากมีคำใดต้องการเน้นให้เกิดความหมายโดดเด่นจากคืออื่น มักพบการเคลื่อนที่ของทำนองที่ต่อเติมมุ่งไปสู่เสียง A ดังปรากฏในคำว่า “แก้ว” และคำว่า “ลูก” เป็นการตวัดเสียงต่ำไปหาสูง D-A และคำว่า “ทาส” ในวรรคสุดท้าย ในภาพรวมนั้นระดับเสียง E ยังคงเป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 53 วรรคที่ 7 บทที่ 5

7

tɕʰa: liŋ tʰa: san hɯ:ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕa: ʔit ne: tɕʰa: tiʔ pʰiʔ ʔi: tɕʰaj kan

ชา ลึ ทา สญฺ จ อิจฺ ฉ ติ ผิ ใช่ กณฺ

ha: ha: ʔa: ʔa: ʔa: kʰa: ʔaj tɕʰa:j tɕʰa: li: hi: ʔiʔ lu: ʔu:k tʰaj tʰɔ: ra:

หา ใคร ชาย ชา ลี ลูก ไท้ ธรณี

ni: hi: ʔiʔ pen tʰa: ʔat saʔ tʰam ka:n

เปน ทาษ ทำ การ

วรรคที่ 7 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ 4, 5 และ 6 ส่วนคำแปลภาษาไทย มีการเน้นการปิดด้วยโมทีฟ E-A-D หากมีคำใดต้องการเน้นให้เกิดความหมายโดดเด่นจากคืออื่น มักพบการเคลื่อนที่ของทำนองที่ต่อเติมมุ่งไปสู่เสียง A ดังปรากฏในคำว่า "ผิ" เป็นการตวัดเสียงต่ำไปหาสูง D-A ปิดทำนองด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) "ใคร" เน้นตวัดเสียงขึ้น ปิดด้วยโมทีฟ E-A-D ในคำ "ลี" จากนั้นวรรคคำสวดถัดไป "ลูกไท้ธรณี" และคำว่า "ลูก" เป็นการตวัดเสียงต่ำไปหาสูง D-A และคำว่า "ธรณี" เป็นคำสุดท้ายของวรรคย่อย ซึ่งปิดด้วยโมทีฟ E-A-D ในวรรคสุดท้าย "เปนทาส ทำการ" เน้นคำว่า "ทาส" ด้วยการตวัดเสียง D-A คำสุดท้าย "การ"เป็นการรัวเสียงและเปล่งเสียงยาวระดับเสียง E ในภาพรวมนั้นระดับเสียง E ยังคงเป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 54 วรรคที่ 8 บทที่ 5

8
ʔaʔ tʰa: wa: ta: jo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ma: ta: ŋa: put te: ʔa: nɯŋ so:t saj lu: ʔu:k pʰra:
อ ถ วา ต โย มา ตา ปุตฺ เต อนึ่ง โสด ไซ้ ลูก พระ
pʰ u: ba: ha: ʔa: ʔa: ʔa:n ʔi:k na: ʔa: noŋ kʰra: ha: ʔa: ʔa: ʔa:n
ภู บาล อีก นาง นง คราน
mɛ: ʔɛ: lu: ʔu: ʔu: hu: ʔu: hu: ʔu:k sa:m ʔoŋ ʔɯ:
แม่ ลูก สาม องค์

วรรคที่ 8 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ต่าง ๆ ที่ผ่านมา ส่วนคำแปลภาษาไทย มีการเน้นการปิดด้วยโมทีฟ E-A-D และคำว่า "ลูก" เป็นการตวัดเสียงต่ำไปหาสูง D-A คำสวดสุดท้ายของวรรคย่อยคือ "บาล" เป็นการเอื้อนเทิร์นระดับเสียง E วรรคคำสวดถัดมาได้แก่ "อีกนาง นงคราน" เฉพาะคำ "อีก" เท่านั้นที่เป็นคำตาย จึงไม่มีการตกแต่งคำสวด ส่วน "นางนงคราน" ล้วนเป็นคำเป็น โดยมีระยะเสียงยาว และคำสวดสุดท้าย "คราน" ถูกตกแต่งคำด้วยเอื้อนเทิร์นระดับเสียง E เป็นการปิดทำนองวรรคย่อย จากนั้นวรรคคำสวดสุดท้าย "แม่ลูกสามองค์" คำสวด "ลูก เป็นคำที่ต่อเติมให้เกิดความโดดเด่นด้วยการเอื้อนชุดทำนองเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงสุด E ทั้งนี้เป็นการอาศัยพยางค์เสริมอันเกิดจากการแตกพยางค์ ออกเป็น /ʔu:/ ใช้ในการสร้างเสียงต่าง ๆ จากนั้นลงจบด้วยคำสวดที่เหลือ "สามองค์" ด้วยเสียงยาวและคลอนเสียงในช่วงท้าย ด้วยพยางค์ปิด /ʔɯ:/ ระดับเสียง E ในภาพรวมนั้นระดับเสียง E ยังคงเป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 55 วรรคที่ 9 บทที่ 5

9

ʔa: la:n ja: ne: he: ʔe: ʔe: ʔe: tuʔ ma: ŋa: kʰa: to: tɕaʔ ʔa: ma: ʔaw tʰa:w tɕa: ʔa:k

อ ลญฺ ญ เน ตุ มา ค โต จะ มา เอา ท้าว จาก

da: ʔaw da:n doŋ hɯ: ʔɯ: pra: so:p pra: soŋ ŋa: pra: saj ja: paj

ด้าว แดน ดง ประ สบ ประ สง ปรา ไสรย ไป

ma:

มา

วรรคที่ 9 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ต่าง ๆ ที่ผ่านมา หากจะมีการเน้นคำสวดบางคำให้โดดเด่นมักใช้เสียง A เป็นสำคัญ ดังเห็นได้จากคำ “จาก” และ “ด้าว” D-A เป็นการตวัดเสียงจากต่ำสุดไปหาสูงสุดทันทีทันใด ภาพรวมการดำเนินทำนองเป็นการใช้เสียงต่ำ-สูงสลับกันไปมาลักษณะเหมือนสลับฟันปลา ดังเห็นได้จาก “ประสบประสงปราไสรยไปมา” และคำสุดท้ายเป็นคำปิดวรรคที่ต่อเติมด้วยวิธีการใดวิธีการหนึ่ง กรณีคำสุดท้าย “มา” ใช้การรัวเสียงระดับเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 56 วรรคที่ 10 บทที่ 5

10

na: tat sa: pʰo: kʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: - j wit tɕʰa:n ʔɯ:

น ตสฺ ส โภ คา วิชฺ ชนฺ

hɯ: ʔɯ: ti: hi: ʔiʔ tʰa: soŋ pʰa: nua:t hɔ: ʔɔ: kra: ʔa: ʔa: ha: ʔa: - w

ติ ธ ทรง ผนวด ห่อ เกล้า

tɕʰa: da: ha: ʔa: tɕʰaj tʰa:w pʰraj ja: ha: ʔa: ʔa: ʔa: tɕa: mi: siŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:

ชะ ฎา ใช่ ท้าว พญา จะ มี สิ่ง

ʔɯ: sin

สิน

วรรคที่ 10 นี้มีรูปแบบทำนองไม่เหมือนกับวรรคที่ผ่านมา อย่างไรก็ตาม การจัดสรรระยะเสียงของคำสวดยังคงยึดหลักครุ-ลหุอย่างชัดเจน “นตสฺ สโภคา” มีเพียง “โภ” และ “คา”เท่านั้นที่ทำการต่อเติมทำนอง ส่วนคำอื่นเป็นพยางค์เดี่ยวทั้งสิ้น แม้ว่า “ตสฺ” จะเป็นคำครุด้วยรูปคำก็ตาม แต่จัดเป็นลหุด้วยลักษณะเสียงที่เปล่งออกมา จึงจัดคำสวดด้วยระยะสั้นเทียบเท่ากับคำลหุอื่น ๆ อย่างไรก็ตาม “ติ”คำสวดท้ายของคาถาบาลีวรรคนี้ ถูกต่อเติมเนื่องจากเป็นคำสวดสุดท้ายของวรรคซึ่งเป็นการเน้นความเป็นเสียงรัสสระ ด้วยการใช้พยางค์ /ʔiʔ/ ในโมทีฟ E-A-D ฉะนั้นจากปรากฏการณ์นี้ นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า การต่อเติมทำนองสามารถเกิดกับคำลหุได้เช่นเดียวกับคำครุ แต่หากเป็นการเน้นความเป็นเสียงรัสสระด้วยการใช้พยางค์ชะงักเสียงในลำคอในการต่อเติมทำนอง ดังปรากฏในคำ “ติ” ดังกล่าว

จากนั้นคำสวดแปลเป็นภาษาไทย “ธ ทรงผนวด” “ห่อเกล้าชะฎา” ทั้งสองวรรคนี้ทำนองเชื่อมทั้งสองวรรคเข้าด้วยกัน โดยเน้นคำสวด “ห่อเกล้า” ด้วยเอื้อนขนาดยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียง A “ชะฎา” ตกแต่งชุดโมทีฟ E-A-D เป็นการปิดวรรคย่อย จากนั้นวรรคสุดท้าย “ใช่ท้าวพญา”โดยคำ “พญา” ตกแต่งด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) ระดับเสียง E วรรคสุดท้ายได้แก่“จะมีสิ่งสิน” คำ “สิ่ง” ถูกต่อเติมด้วยชุดเอื้อนเคลื่อนลง A-D โดยอาศัยพยางค์ /ʔɯː/ ส่วนคำสุดท้าย “สิน” ใช่การรัวเสียงเป็นการตกแต่งคำในระดับเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 57 วรรคที่ 11 บทที่ 5

วรรคที่ 11 นี้เป็นวรรคสุดท้ายของบทที่ 5 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเดียวกันกับวรรคที่ 4 5 6 7 8 และ 9 ที่ผ่านมา ถือเป็นรูปแบบประจำบทที่นี้ โดยส่วนคาถาบาลีจะต้องประกอบไปด้วยการเอื้อนเทิร์นในตำแหน่งคำที่เป็นครุ และจบวรรคด้วยการเน้นสำเนียงเหน่อของคำสุดท้ายของวรรค ส่วนคำแปลภาษาไทยนั้น “เข้าน้ำทำใจ” ทำนองจบด้วยทิศทางสวนทางกัน ได้แก่ เข้า F# น้ำ D ทำ D ใจ F# และเคลื่อนสู่เสียง E ในช่วงท้าย จากนั้น “ทรโหดทรหีน” และ “จะข่มจะขึ่น” มีรูปแบบทำนองเดียวกัน ได้แก่ แบ่งทำนองเป็นสองช่วง ได้แก่ “ทรโหด” มีโครงสร้างทำนองเป็น D-F-A ตกแต่งด้วยการรัวย้อนขึ้น(inverted trill) และ “ทรหีน”ตกแต่งด้วยรัว(trill) D-F#-E-D และ“จะขอฤควร” โดย “จะขอ” เป็นการตกแต่งในตำแหน่งของคำ “ขอ” ด้วยการรัว (trill) ลักษณะเดียวกับ “ขึ่น” แต่มีการเพิ่มกระบวนการปิดวรรคด้วยชุดพยางค์เพิ่มเติมคือ /ŋɔː/ ตามด้วยมอร์เดนท์ (mordent) เป็นการแสดงการปิดวรรคย่อย จากนั้นเป็นคำสวด “ฤ”และ “ควร” ทำนองมีโครงสร้างเป็น D-E-D-E อย่างเดียวกัน โดยอาศัยพยางค์เพิ่มเติมได้แก่ /ʔɯː/ /hɯː/ ในการต่อเติมทำนองให้กว้างไกล พบว่ามีการตกแต่งคำสุดท้ายด้วยการตวัดเสียงนาสิก /hɯː/ D-A เป็นการปิดวรรคและบทสวดที่ 5 อย่างสมบูรณ์ โดยมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนองโดยตลอดทั้งบท

นอกจากข้อสรุปที่ผ่านมาจะสนับสนุนกฎของครุ-ลหุ คำเป็น-คำตาย โดยคำที่เป็นชนิดครุ หรือ คำเป็น ก็ตามจะมีโอกาสในการต่อเติมให้เกิดความไพเราะด้วยกลวิธีต่าง ๆ ส่วน ในทางตรงกันข้าม คำลหุ และ คำตาย มักจะเป็นเสียงเดี่ยว ๆ สั้น ๆ ไร้การตกแต่งใด แต่บทที่ผ่านมานี้พบว่ามีคำชนิดลหุ และคำตายสามารถตกแต่งคำได้ แต่จะอยู่ในเงื่อนไขซึ่งประกอบด้วยสำเนียงเสียงชะงัก (staccato) หรือในทางภาษาคือเน้นรัสสระด้วยการใช้พยางค์ชะงักเสียงในลำคอ (glottal sound) ในการต่อเติมทำนอง ดังปรากฏในคำ “ติ” ดังกล่าวแทรกให้เกิดขึ้น ฉะนั้นการตกแต่งคำดังกล่าวจึงอยู่ในข่ายว่าไม่ผิดรากฐานของหลักอักขรวิธี

นอกจากนี้กระบวนทำนอง ที่ปรากฏจากการที่ทำนองเคลื่อนที่ขึ้น-ลง ซึ่งมีการผ่านและข้ามระดับเสียงบางเสียงไปอยู่เป็นธรรมเนียม ในทางดนตรี สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงสำนวนทำนอง มีความเป็นบันไดเสียง(scale) เนื่องด้วยระยะขั้นคู่ระหว่างโน้ตต่าง ๆ ที่ใช้ในการดำเนินทำนอง เป็นโน้ตบังคับที่อยู่ในบันไดเสียงหลัก

4.6 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 6

(กาพย์สุรางคนางค์)

วรรค ทำนอง	คำสวดภาษาบาลี	คำสวดภาษาไทย
1 เกริ่น		บทที่ 1
2	อกุทฺ ธรู ปา หํ โภ โต	ข้าแต่พระชี ท่านเจ้าใจดี อย่าเคยดอย่าฟุน
3	นาหํ ยา จิตุมา คโต	ใช่ข้าจะมา สรูเจ้าใจบุญขอเข้าของขุน ผู้ขี่เมือง ขวางฯ
		บทที่ 2
4	สา หุ ทสฺ ส น ม ริ ยา นํ	ใคร่เหนพระอาริย ก็ในสงสาร สรนุกนิ์ทุกปาง
5	สนฺ นิ วา โส ส ทา สุ โข	แห่งสิ่งสรูอยู่ ศรัทธาทุกปางโศรกาเบาบางทู่ว โลกากรฯ
		บทที่ 3
6	อ ทิสฺ ส ปุพฺ โพ สี วิ รา ชา	กูนี้พราหมณ์พฤฑฒิ์ เป็นปโรหิต นานเห็นภูธร
7	สิ วี หิ วิปฺ ป วา สิ โต	ไพร่ฟ้าหน้าใส ชาวเชตุดร กำจัดท้าวจร จาก เมืองมานานฯ
		บทที่ 4
8	ต ม หํ ทสฺ ส น มา ค โต	กูมาใช่เขญ เพื่อจักใคร่เหน ท่านเจ้าใจหวาน
9	ย ทิ ชา นา สิ สํ ส เม ติ	ผิไท ธ ยังรู้ ที่พระภูบาล บอกแจ้งอย่านาน ตูข้าขอฟงง อนึ่งรา*

อนึ่งรา* เป็นคำสร้อยที่มักใช้กรณีจบบทที่เป็นการประพันธ์ชนิดร่าย แต่ในที่นี้ถูกนำมาใส่ในกาพย์สุรางคนางค์

ตัวอย่างโน้ตที่ 58 วรรคที่ 1 บทที่ 6

วรรคที่ 1 นี้เป็นส่วนเกริ่นนำของบทที่ 8 ซึ่งเป็นคำสวดคาถาบาลี และคำแปลเป็นฉันท ลักษณ์ประเภทร่าย ตามธรรมเนียมปฏิบัติของบทอื่น ๆ ขึ้นต้นด้วยการสวดเดี่ยวโดยผู้นำชุดผู้สวด คำสวดคือ “ตํ สุตฺวา อาห” เนื่องจากคาถาบาลีเป็นฉันทลักษณ์ประเภทฉันท์ ฉะนั้นจึงสามารถสังเกตการจัดสรรระยะของเสียงคำสวดแต่ละคำว่าสอดคล้องกับเกณฑ์มาตราแห่งครุ-ลหุอย่างไร คำสวด “ตํ สุตฺวา อาห” พบว่า “สุตฺวา” มีการจัดระยะสอดคล้องกับหลักดังกล่าว นอกจากนี้ยังพบว่าการเน้นตวัดเสียง D-A ในพยางค์ “สุ” ยังเป็นวิธีการของการเน้นเสียงสั้นของพยางค์ลหุด้วยเช่นกัน จากนั้นคำสวด “ชู” เป็นคำที่ถูกตกแต่งทำนองให้กว้างไกล ด้วยชุดทำนองซึ่งประกอบไปด้วย **/ʔu:/ /hu:/** และ **/huŋ-**

ŋuː/ นับเป็นความซับซ้อนที่เกิดจากพยางค์เพิ่มเติมภายใต้โครงสร้างเสียงที่ไม่ซับซ้อน คือมีแกนทำนองเป็นเสียง E จากนั้น "ช โก" และคำสวด "โก" เป็นตำแหน่งของการขยายทำนองเช่นเดียวกันและใช้กลวิธีตกแต่งทำนองเช่นเดียวกันกับ "ชู" ที่ผ่านมาแล้วนั้น ความสวยงามแห่งสำเนียงสวดนั้นอาจสังเกตได้จากการกลายเสียงสระเดี่ยวเป็นสระผสม(diphtongization) ดังปรากฏในช่วงท้ายของการขยายทำนอง ได้แก่ /tɕʰuː- ʔuːa/ และ /koː -ʔua/

เมื่อจบช่วงทำนองเกริ่นแล้ว จากนั้นเข้าสู่ส่วนคำแปลภาษาไทย เป็นการร่วมสวดพร้อมกันของผู้สวดทั้งหมด "อันวาชีชกพราหมณ์" มีเพียง "ชก" (ชก-กะ) เท่านั้นที่เป็นคำตาย พบว่ามีระยะเสียงสั้น(♪) ส่วนคำเป็นอื่น ๆ มีระยะเสียงยาวกว่า(♩) ซึ่งเป็นสัดส่วนต่อกัน และปิดวรรคย่อยด้วยสำนวนมีทีฟ E-A-D กรณีนี้เป็นการแยกพยางค์จากพยัญชนะ "ม" "ณ" ให้เห็นพยางค์เดี่ยวในการบรรจุเข้าไปในโมทีฟดังกล่าว และนับเป็นพยางค์ลหุ

จากนั้นคำสวด "ก็*กล่าว*บมิ*ขาม*" ***พรางพรอก***" ฉะนั้นคำเป็นที่เน้นและไม่ได้เน้นให้เห็นนี้จึงเป็นการดำเนินทำนองภายใต้กฎแห่งด้านคำเป็นคำตาย นำไปเป็นหลักของการขยายทำนองในการสวด

"ครั้นได้ยินดาบศอื้นบอก" พบการเน้นเสียงระดับเสียง A ด้วยการแยกพยางค์คำ "บศ" เป็นการตวัดเสียงลง A-C# (บศ-ศะ) กลายเป็นคำตายสองพยางค์ดังกล่าว ปิดวรรคด้วยคำ "บอก" ในสำนวนโมทีฟ F#-A-F# จากนั้น "กล่าวด่งงนนั้น" คำสวด "นนั้น" (ออกเสียงเป็น "นั้น") มีการเพิ่มเติมพยางค์ในการดำเนินทำนองได้แก่ /ʔɯː/ ในทำนองE-C#-E "ก็ชั้นสวด" เป็นทำนองที่บรรจุคำสวดทั้งสามไว้โดยมีทำนองเคลื่อนที่จากเสียงต่ำสุดไปหาสูงสุด (C#-A)ภายในชุดเดียว ทั้งนี้แสดงบันไดเสียงได้อย่างชัดเจนคือ C#-E-F#-A จากนั้นคำสวด "คาถาด่งงนี้" ปรากฏว่าคำ "คา" และ "ถา" มีลักษณะการต่อเติมทำนองเหมือนกันแต่มีความยาวไม่เท่ากัน ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่าการขยายทำนอง(melodic prolongation) มีความยืดหยุ่น โดยคำสวด "คา" ขยายทำนองแล้วปิดด้วยมอร์เดนท์ D-E-D ส่วน "ถา" มีการขยายโดยสำนวนซ้ำและย่นย่อทำนองและสิ้นสุดที่การลากเสียงยาวที่เสียง E จากนั้น "ด่งง" เป็นคำที่ต่อเติมด้วยเอื้อนยาว(melismatic style) โครงสร้างทำนองทั้งชุดส่อเค้าถึงรูปแบบทำนองเทิร์น(turn) โดยมีการขยาย-ต่อเติมทำนองบางช่วง และสิ้นสุดชุดทำนองเอื้อนด้วยเสียง E คำสุดท้ายได้แก่ "นี้" ในระดับเสียง E และต่อเติมทำนองด้วยมอร์เดนท์ D-E-D เป็นการปิดวรรคทำนองใหญ่อย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างโน้ตที่ 59 วรรคที่ 2 บทที่ 6

2 นำ
ʔa: kut tʰa: ru: pa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ha:ŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰo: ho:
อ กุฏ ธ รู ปา ห์ โภ
พร้อม
ʔo: to: ho: ʔo: kʰa: ʔa: tɛ: hɛ: ʔɛ: pʰra: ʔa: tɕʰi: hi: ʔiʔ tʰa: ʔa:n tɕa: ʔa: w tɕaj di:
โต ข้า แต่ พระ ชี ท่าน เจ้า ใจ ดี
hi: ʔi: ja: kʰiat ja: fun
อย่า เคยด อย่า ฟุ่น

วรรคที่ 2 เป็นการนำเข้าสู่เนื้อหาประจำบท ซึ่งก่อนหน้านี้เป็นการเกริ่นนำเข้าสู่บทด้วยร่ายยาวตามธรรมเนียมปฏิบัติ ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าฉันทลักษณ์ในส่วนคำแปลภาษาไทยประจำบทนี้คือกาพย์(กาพย์สุรางคนางค์) ทั้งหมดจำนวน 4 บท(คำประพันธ์) ได้แก่ "ข้าแต่พระชี ท่านเจ้าใจดี อย่าเคยดอย่าฟุ่น" การดำเนินทำนองพบว่ามีการใช้โมทีฟ E-A-D เป็นหลัก จะแตกต่างด้านการต่อเติมบางส่วนของชุดโมทีฟนั้น ๆ และมีการเน้นเสียง A ด้วยกลวิธีต่าง ๆ ได้แก่ การตวัดเสียง D-A การรัวย้อน(inverted trill) E-A-E-A และเสียงลงจบทำนองประโยคนี้คือเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 60 วรรคที่ 3 บทที่ 6

3
na: ʔa: haŋ ja: ha: ʔa: ʔa: ʔa: tɕiʔ tu: ma: ŋa: kʰa: to: tɕʰa: ʔaj kʰa: ha:
น ห์ ยา จิ ตุ มา ค โต ใช่ ข้า
ʔa: tɕaʔ ʔa: ma: su: tɕa: ʔa:w tɕaj bun hɯ: ʔɯ: kʰɔ:
จะ มา สรู เจ้า ใจ บุญ ขอ
kʰa:w kʰɔ:ŋ kʰɯn hɯ: ʔɯ: pʰu: kʰi: ʔi: mua:ŋ kʰwa: - ʔa:ŋ
เข้า ของ ขุ่น ผู้ ขี่ เมือง ขวาง

วรรคที่ 3 โครงสร้างทำนองโดยรวมคล้ายกับบทที่ 8 โดยสังเกตได้จาการบรรจุเอื้อนเทิร์น (turn) ในตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งในส่วนภาษาบาลี และต้องเป็นคำประเภทครุ ในที่นี้ได้แก่ "ยา" จากนั้นปิดวรรคทำนองด้วยการตกแต่งคำด้วยสำนวนเหน่อในคำสุดท้าย ในที่นี้ได้แก่ "โต" ซึ่งเป็นประมาณการในส่วนระดับเสียงเท่านั้น ไม่สามารถระบุเสียงแน่นอนได้ ในส่วนคำแปลภาษาไทย สันนิษฐานจากโครงสร้างเสียง(melodic contour) พบว่าใช้โครงสร้างโมทีฟ E-A-D เป็นหลักพร้อมด้วยการตกแต่งบางช่วงของทำนองนั้น "ใช่ข้าจะมา สรูเจ้าใจบุญ" สามารถสรุปได้ว่าประกอบด้วยโมทีฟ E-A-D เชื่อมต่อกันจำนวน 3 ชุดด้วยกัน จากนั้น คำสวด"ขอเข้าของขุ่น" ยังคงมีโครงสร้างทำนองของโมทีฟเดิมอยู่ เพียงมีการเน้นการตกแต่งเสียงคำสวด "เข้า" ด้วยการตวัดเสียง D-A เพิ่มเติมช่วงต้นของชุดโมทีฟนั้น จากนั้นคำสวด "ผู้ขี่เมือง<u>ขวาง</u>" มีการเน้นเฉพาะคำ "ขี่" ด้วยการตวัดเสียงขึ้น D-A จากนั้นทำนองเคลื่อนเข้าสู่การลงจบทำนองด้วยคำสวด "เมือง<u>ขวาง</u>" ในระดับเสียง E ด้วยการคลอนเสียงตกแต่งคำ

ตัวอย่างโน้ตที่ 61 วรรคที่ 4 บทที่ 6

4

sa: ʔa: ʔa: hu: tʰa:t hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: na: ma: ri: ja: ha: ʔa: naŋ kʰra: ʔaj hen pʰra: ʔa: ʔa:
สา หุ ทสฺ ส น ม ริ ยา นํ ใคร่ เหน พระ

ʔa: ri: ja: kɔ: naj hi: ʔi: soŋ sa:n hɯ: ʔɯ: sa: nuk ni: tʰuk ʔɯ: pa: ha: ʔa:ŋ
อ ริ ย ก็ ใน สง สาร สรนุก นี้ ทุก ปาง

วรรคที่ 4 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเหมือนกับวรรคที่ 3 โดยมีคำว่า "ทสฺ" เป็นคำที่ตกแต่งด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) "ส น ม ริ ยา" มีความชัดเจนด้านการจัดสรรระยะความยาวเสียงของคำ คือ ลหุ เป็นแบบพยางค์เดี่ยว ครุ เป็นเสียงยาวพร้อมกับการตกแต่ง "ยา" จึงเป็นคำที่ตกแต่งด้วนโมทีฟ E-A-D ปิดวรรคบาลีด้วย "นํ" ตกแต่งด้วยสำนวนเหน่อ จากนั้นเป็นส่วนของคำแปลภาษาไทย "ใคร่เหนพระอริยก็ใน สงสารสรนุกนี้ทุกปาง" ทำนองของคำสวด "พระอาริย" มีการท่วงทีเฉพาะ ด้วยการแยกพยางค์ออกเป็น /pʰraʔ-ʔa:-ʔa:/ สำหรับ "พระ" ส่วน /ʔa:/ /ʔa:/ /ri:/ /jaʔ/ เป็นของ "อริย" (D-E-E-D-D-D) ต่อเนื่องด้วย "ก็ใน" ซึ่งเป็นการปิดช่วงของโมทีฟ E-A-D จากนั้นคำว่า "สงสาร" เป็นโมทีฟอีกชุดหนึ่ง จากนั้นคำสวด "สรนุกนี้ทุกปาง" เป็นชุดโมทีฟขยายช่วงต้นด้วยสำนวนขึ้นลงสลับฟันปลา (D-A-D-E) และลงจบด้วยโมทีฟ E-A-D ในคำสวด "ปาง"

ตัวอย่างโน้ตที่ 62 วรรคที่ 5 บทที่ 6

วรรคที่ 5 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเหมือนกับวรรคที่ 3 และ 4 ช่วงภาษาบาลีนั้นมีคำสวด“โส” ถูกตกแต่งด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) “โข” เป็นคำที่ตกแต่งด้วยสำนวนเหน่อตามรูปแบบโครงสร้างเดิมอย่างที่พบในวรรคอื่น ๆ ในส่วนภาษาไทย คำสวด “แห่งสิ่งสรูอยู่ ศรัทธา” จัดเข้าชุดโมทีฟขยายช่วงต้น โดยมีคำว่า “สรู” (ออกเสียงเป็น “สูน”) ที่มีการเน้นคำด้วยการตวัดเสียง E-A ต่อจากนั้น ใช้กลุ่มทำนองสั้น ๆ ด้วยโมทีฟ E-A-D จำนวนสองชุด ได้แก่ “ทุกปาง” และ“โศรกาเบาบาง” จากนั้นคำสวด “ทู่วโลกากร” เป็นวรรคย่อยสำหรับปิดวรรคทำนอง โดยเน้นคำ “ทู่ว” (ออกเสียงเป็น “ทั่ว”) ด้วยการตวัดเสียง D-A พร้อมกับเน้นความเข้มเสียง ณ ตำแหน่งเสียง A จากนั้นเป็นการเข้าสู่เสียงปลายทางของการดำเนินทำนองคือเสียง E ทำนองมีลักษณะเสียงยาว ในคำสวด “โลกกากร”โครงสร้างเป็น D-E-E พร้อมกับการตกแต่งคำด้วยการคลอนเสียง

ตัวอย่างโน้ตที่ 63 วรรคที่ 6 บทที่ 6

วรรคที่ 6 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเหมือนกับวรรคที่ 3 4และ 5 ส่วนบาลีนั้นมีคำสวด “โพ” เป็นคำที่ถูกตกแต่งด้วยเอื้อนเทิร์น ส่วนคำสวดอื่น ๆ นั้น (“อ ทิสฺ ส ปุพ”) มีการดำเนินทำนอง

แบบพยางค์เดี่ยวทั้งหมด แม้ว่าจะมีคำบางคำเป็นคำครุก็ตาม กรณีนี้สันนิษฐานว่า คำครุดังกล่าวใช้เสียงสระสั้น การเปล่งเสียงจึงโน้มเข้าลักษณะคำลหุ ฉะนั้นเมื่อออกเสียงปะปนไปกับคำลหุที่แวดล้อมอยู่นั้นจึงไม่เกิดความติดขัดแต่อย่างใด จากนั้น “สีวิรา” เป็นชุดโมทีฟ E-A-D ต่อจากนั้นคำสวด “ชา” ถูกตกแต่งตามเงื่อนไขของโครงสร้างทำนอง คือสำนวนเหน่อดังปรากฏ

ตัวอย่างโน้ตที่ 64 วรรคที่ 7 บทที่ 6

7
siː wiː hiː wip paː waː haː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː siː toː hoː ʔoː pʰraː - ʔaj faː
สิ วี หิ วิปฺ ป วา สิ โต ไพร่ ฟ้า
ʔaː naː ʔaː saj tɕʰaː ʔaw tɕʰeː ʔeː - t tuː dɔː hɔː ʔɔːn kam tɕat
หน้า ใส ชาว เชตุ ดร กำ จัด
tʰaː ʔaːw tɕɔː hɔː ʔɔːn tɕ aːk mɯːʔɯːaŋ maː naː n
ท้าว จร จาก เมือง มา นาน

วรรคที่ 7 ทำนองมีการเปลี่ยนแปลงจากโครงสร้างเดิม คำสวด “สิ วี หิ วิปฺ ป วา” ถูกจัดเป็นชุดเดียวกัน ด้วยทำนองเคลื่อนที่ขึ้นจาก D ไปหา F# (E-D-F#) จากนั้นเป็นการต่อเติมทำนองด้วยการรัวย้อนเสียง(inverted trill) ในระดับเสียง F# จากนั้นเติมพยางค์ /ha:/ ในการดำเนินทำนองด้วยการรัวเสียง F# และเคลื่อนทำนองมาสู่เสียง E เป็นอันสิ้นสุดชุดทำนองย่อยดังกล่าว จากนั้น “สิ โต” ตกแต่งด้วยมอร์เดนท์ D-E-D เป็นการปิดช่วงภาษาบาลี ส่วนของภาษาไทยนั้น คำสวด “ไพร่ฟ้าหน้าใส” โครงสร้างเสียงเป็นเทิร์น(turn) ประกอบด้วย F#-E-D-E “ชาวเชตุดร” มีโครงสร้างเสียงเป็น D-A-E และปิดท้ายด้วยโมทีฟ E-A-D เป็นการปิดช่วงทำนอง “กำจัดท้าวจร” ประกอบด้วยโมทีฟ E-A-D จำนวนสองชุดเชื่อมติดกัน จากนั้นเข้าสู่วรรคปิด คำสวดคือ “จากเมืองมานาน” ทำนองมีโครงสร้างเสียง A-D-E พร้อมด้วยการรัวเสียง E ในคำ “นาน”

ตัวอย่างโน้ตที่ 65 วรรคที่ 8 บทที่ 6

วรรคที่ 8 มีรูปแบบโครงสร้างทำนองเหมือนกับวรรคที่ 3 4 5 และ 6 ดังปรากฏ วรรคที่8 นี้มีการจัดสรรทำนองภายใต้เงื่อนไขด้านโครงสร้างคือ ประกอบด้วยเอื้อนเทิร์นในช่วงบาลี ได้แก่คำสวด "หํ" ซึ่งเป็นคำครุ และคำที่ตกแต่งด้วยสำนวนเหน่อในคำว่า "โต" จากนั้นเป็นส่วนภาษาไทย "กูมาใช่เขญ"มีโครงสร้างทำนองเป็น E-D-E ต่อเนื่องด้วย " เพื่อจัก" D-A-E "ใคร่เหน" "ท่านเจ้าใจหวาน" คำสวด "ท่าน" ถูกเน้นด้วยการตวัดเสียง D-A และ "เจ้า" ใช้การเอื้อนเสียงจาก D ไปหาเสียง A ด้วยการรัวย้อนเสียง A ต่อจากนั้น คำสวด "ใจหวาน" เป็นคำปิดวรรคด้วยเสียง E พบว่าพยางค์ส่วนใหญ่เป็นคำเป็นจึงมีท่วงทำนองที่ประกอบไปด้วยการใช้เสียงยาวเป็นหลัก ส่วนคำตาย มีเพียงหนึ่งคำ คือ "จัก" ซึ่งไม่มีการตกแต่งใด ๆ เลยและมีระยะเสียงสั้น(♪)

ตัวอย่างโน้ตที่ 66 วรรคที่ 9 บทที่ 6

ฉันทลักษณ์ส่วนนี้มิได้เปลี่ยนแปลงเป็นร่ายยาวแต่อย่างใด (พิจารณาจากลักษณะฉันทลักษณ์บทต่าง ๆ มักมีการลงท้ายด้วยร่ายยาว) ยังคงฉันทลักษณ์เดิม(กาพย์) เพียงแต่มีคำสร้อย (“หนึ่งรา”) เพิ่มเติมเพื่อเป็นการปิดบทคำประพันธ์อย่างสมบูรณ์ ในวรรคที่ 9 นี้ทำนองกลับมาใช้รูปแบบโครงสร้างดังปรากฏในวรรคที่ 3 4 5 6 และ 8 โดยมีคำ “นา” ตกแต่งด้วยเอื้อนเทิร์น และ “เม” ตกแต่งด้วยสำนวนเหน่อ ตามเงื่อนไขด้านรูปแบบโครงสร้าง จากนั้นส่วนคำแปลภาษาไทย “ผิไท” เป็นโมทีฟ E-A-D “ธ ยังรู้” A-E-D “ที่พระภู”เป็นโมทีฟที่ต่อเติมช่วงหน้า “บาล” เป็นคำที่ถูกต่อเติมยาวเป็นพิเศษ ด้วยโครงสร้างเทิร์น F-E-D-E พร้อมด้วยการเติมพยางค์ไม่มีความหมายเข้าไปเสมือนคำสวดอีกคำหนึ่งได้แก่ /ŋaː/ ที่ตกแต่งด้วยมอร์เดนท์ D-E-D นับว่าเป็นการแสดงการปิดวรรคขนาดใหญ่มากกว่าการปิดวรรคย่อยดังปรากฏการณ์ดังกล่าว “บอกแจ้งอย่านาน”โดยคำสวด “แจ้ง” ถูกต่อเติมด้วยทำนอง F#-E-D จากกระบวนการแยกพยางค์ออกเป็น /ʔɛː/ /ʔɛːŋ/ ระดับเสียง D เมื่อพิจารณาต่อเนื่องกับชุดทำนองของคำสวด “อย่านาน”แล้ว เกิดภาพการร้อยเรียงทำนองเป็นโครงสร้างเสียง F#-E-D-F#-E หรือมีเค้าเงื่อนของเทิร์น(turn) นั่นเอง จากนั้น คำสวด “ตูข้าขอ” มีเสียงโครงสร้างทำนองเป็น E-D-F#-E และต่อด้วยพยางค์เพิ่มเติมไม่มีความหมาย /ŋoː/ ตกแต่งด้วยมอร์เดนท์ D-E-D ต่อจากนั้น “ฟงง” เป็นการต่อเติมทำนองด้วยพยางค์ /ʔɯː/ และ /hɯː/ ในระดับเสียงเพียงสองเสียงคือ D-E จากนั้นคำสวด “หนึ่ง”ทำนองเอื้อนยาว(melismatic style) มีโครงสร้างเสียงเป็น D-E-F# ต่อด้วย A-F#-E-D-E (turn) และคำสวดสุดท้ายได้แก่ “รา” ในระดับเสียง E พร้อมด้วยการตกแต่งคำด้วยรัวเสียงเล็กน้อยและลงสูงเสียงปิด ด้วยมอร์เดนท์ D-E-D

ภาพรวมของการดำเนินทำนองส่วนภาษาบาลีมีโครงสร้างครอบคลุมทั้งวรรคบาลี แต่ย่อมมีความไม่เสถียรของทำนองอันสืบเนื่องจากคำบาลีที่ไม่แน่นอน อย่างไรก็ตามพบเสียงปลายทางที่แน่นอน และชุดการตกแต่ง(เอื้อนเทิร์น [turn]) ซึ่งพบได้เป็นปกติ ส่วนของคำแปลภาษาไทยนั้นสามารถสรุปได้ว่า การดำเนินทำนองมิได้มีโครงสร้างขนาดใหญ่ แต่เป็นลักษณะของการตกแต่งคำสวดรายคำ ซึ่งเป็นการต่อเติมทำนองให้เกิดความหลากหลายด้วยกลวิธีต่าง ๆ ดังเห็นได้จากรายละเอียดของแต่ละวรรคที่มีการจัดสรรทำนองออกเป็นส่วนย่อย ๆ ทั้งนี้มีโมทีฟ E-A-D เป็นเสมือนโครงสร้างต้นแบบแห่งการขยายทำนอง

นอกจากนี้พบว่าการจัดวรรคทำนองซึ่งเกี่ยวพันกับวรรคทางฉันทลักษณ์ภาษาบาลีนั้นมีความไม่สอดคล้องกัน ทั้งนี้พบว่าการจัดวรรคทำนองแรกนั้น คำสวดสุดท้ายของวรรคแต่ละวรรคทุกคำล้วนเป็นคำครุทั้งสิ้น เช่น “ชู” วรรคที่หนึ่ง “หํ” วรรคที่สอง “ยา” วรรคที่สาม “ทสฺ” วรรคที่สี่ เป็นต้น ถึงแม้ว่าคำดังกล่าวจะมิได้สัมพันธ์กับวรรคทำนอง จากปรากฏการณ์นี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าการจัดสรรคำสวดในทำนองยึดหลักการสรรหาคำครุเพื่อใช้ในการขยายทำนอง ซึ่งคำครุต่าง ๆ อาจ

ปรากฏลักษณะคาบเกี่ยวระหว่างวรรคคำประพันธ์ หรืออีกนัยหนึ่งคำอาจถูกแยกออกจากกันโดยไม่คำนึงถึงความหมายก็ว่าได้ (เช่น ชูชโก ถูกแยกเป็น ชู-ชโก) แม้ว่าคำสุดท้ายของวรรคประพันธ์เป็นคำลหุ ก็ไม่ปรากฏว่าคำลหุนั้นจะเป็นคำสุดท้ายของวรรคทำนองที่ถูกขยายทำนอง กลับต้องพิจารณาถึงคำอื่น ๆ ที่เป็นคำชนิดครุที่อยู่ถัดไป

4.7 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 7

(ร่ายยาว)

วรรคทำนอง	คำสวดภาษาบาลี	คำสวดภาษาไทย
1	โส ตสฺส วจนํ สุตฺวา สทฺทหิตฺวา	อันวาอรรจุตฤๅษี ครั้นได้ยินพราหมณ์ทูลท้าวกล้าวคำผคต พระดาบษก็เชื่อแล
2	โหตุ ตํ ทสิสฺสสมิเต	ดูกรพราหมณ์ อันวาความ ธ บอกแก่กูนี้ กูก็ฟังท่านแล ที่แท้กูจะบอกอาศรมบท ที่ท้าว ธ ทรงพรตเสดจ์อยู่นั้น
3	อชฺช ตาว อิเทว วสิสฺสสีติ	วันนี้จงพราหมณ์อย่าภาไป อยู่อาไศรยในศาลากูนี้ก่อน เทอญ
4	ตํ ผลาผเลหิ สณฺตเปตฺวา	แต่มูลผลอันตระการ ก็จให้เป็นอาหารแก่พราหมณโสดแล
5	ปุน ทิวเส มคฺคํ ทสฺเสนฺโต	ในเมื่อพระฮามยามสุริย์เสดจ์ออก ดาบษบอกหนทางแด่พราหมณ์โสดแลฯ

ทำนองสวดบทที่ 7 นี้มีเนื้อความเป็นภาษาบาลีจำนวน 5 วรรค โดยแต่ละวรรคแปลเป็นภาษาไทยเป็นร่ายยาว 1 บท ประกอบไปด้วยเนื้อความจำนวน 5 บท ในทางปฏิบัติวรรคทำนองแรกยังเป็นการเกริ่นนำเข้าสู่เนื้อประจำบทตามธรรมปฏิบัติที่ใช้ในบทอื่น ๆ

ตัวอย่างโน้ตที่ 67 วรรคที่ 1 บทที่ 7

วรรคที่ 1 เป็นส่วนเกริ่นนำเข้าสู่เนื้อหาบทที่ 7 ซึ่งประกอบด้วยคำสวดภาษาบาลีจำนวนหนึ่งวรรค และมีคำแปลภาษาไทยในฉันทลักษณ์ร่ายยาว ส่วนบาลีเริ่มต้นด้วนการสวดเดี่ยวโดยต้นเสียงหรือหัวหน้าชุดผู้สวด คำสวด "โส ตสฺ ส ว จ นํ" สุตฺวา สทฺ ท หิตฺวา ทำนองของคำสวด "โส" มีโครงสร้างเสียงเป็น F#-A-F#และเชื่อมกับโมทีฟ E-A-D ซึ่งเสียง A เป็นตำแหน่งของคำสวด "ตสฺ"เป็นการตวัดเสียงจาก A-D ทันทีทันใด และจากนั้นคำสวดต่อไปคือ "ส ว จ นํ" ในลักษณะพยางค์เดี่ยว(syllabic style) ในระดับเสียง D ทุกคำ โดย "นํ" เป็นคำ ครุ เพียงคำเดียวที่มีการตกแต่งคำด้วยมอร์เดนท์ D-E-D เป็นการแสดงการปิดวรรคทำนองย่อย จากนั้นคำสวด "สุตฺวา" โดยคำสวด "วา" เป็นคำที่ใช้เสียงยาวพร้อมกับคลอนเสียงในการตกแต่งคำ และแยกพยางค์เป็น /ʔa:/ ในการต่อเติมทำนอง โดยรวมชุดทำนองนี้มีเสียง F#-E-D จากนั้นคำสวด "สทฺ ท" มีโครงสร้างทำนองเป็น D-F#-E พยางค์ "ท" มีการตกแต่งคำด้วยสำนวนเหน่อ(ที่ไม่สามารถระบุระดับเสียงได้อย่างแน่ชัด) จากนั้นจึงต่อเนื่องด้วยเพิ่มเติมพยางค์เดี่ยวสั้น(syllabic style) /ha:/ /ʔa:/-/ʔa:j/ ซึ่งมีการกลายเสียง(diphthongization) ในหางเสียง จากสระ /ʔa:/ เป็น /ʔa:j/ จากนั้นคำสวด "หิตฺวา" มีโครงสร้างโดยรวมเป็นโมทีฟ E-A-D ที่มีการขยายต่อเติมทำนองในช่วงต้น ด้วยการเน้นเสียงและคลอนเสียง อยู่ในระดับเสียง F#

จากนั้นเป็นการสวดสมทบผู้สวดทั้งหมดในส่วนคำแปลภาษาไทย คำสวดว่า "อันวาอรรจุตฤๅษี ครั้นได้ยินพราหมณ์ทูลท้าวกล้าวคำผคต พระดาบษก็เชื่อแล" โดยมีการจัดสรรคำและทำนองดังนี้ "อันวาอรรจุตฤๅ" ซึ่งมีโครงสร้างมาจากโมทีฟ E-A-C# โดยตำแหน่งเสียงต่าง ๆ มีการบรรจุคำสวดต่าง ๆ ไว้ตามเกณฑ์ระยะความสั้นยาวของเสียงสระ ฉะนั้น "จุ ต ฤ" จึงมีการดำเนินทำนอง

เป็นแบบพยางค์เดี่ยว (syllabic style) ต่อจากนั้นคำสวด "ษี" ถูกจัดแยกไว้เป็นอีกชุดหนึ่ง ถึงแม้ว่าจะเป็นคำที่เป็นส่วนหนึ่งของชุดที่แล้ว(ฤาษี)ก็ตาม และมีการดำเนินทำนองภายในโครงสร้างเสียงของเทิร์น(turn) F#-E-D-E พร้อมกับการเน้นพยางค์สุดท้าย /hi:/ ให้มีความเข้มเสียงมากเป็นพิเศษ ต่อจากนั้น คำสวด "ครั้น"ตกแต่งด้วยโมทีฟ E-A-D "ได้ยิน"โครงสร้างเป็น F#-D "พราหมณทูล"เป็นการดำเนินทำนองด้วยโมทีฟจำนวนสองชุดเชื่อมต่อกันคือ E-A-D และ E-A-C# จากนั้นคำสวด "ท้าวกล้าวคำ" ดำเนินทำนองแบบเสียงยาวทั้งสามคำและลงจบด้วยโมทีฟ F#-E-A-D ในตำแหน่งของคำสวด "คำ" ทั้งนี้ คำสวดว่า "กล้าว" เป็นคำที่ตกแต่งด้วยการคลอนเสียง จึงมีความโดดเด่นเป็นพิเศษ ต่อจากนั้นคือคำสวด "ผคต พระดาบษก็เชื่อแล" นับเป็นการดำเนินทำนองที่ประกอบด้วยชุดโมทีฟ E-A-D จำนวนทั้งหมด 3 ชุดด้วยกัน โดยชุดแรก คือ "ผคต พระดาบษ"เป็นโมทีฟที่ประกอบด้วยการต่อเติมทำนองช่วงต้นด้วยกลุ่มพยางค์เดี่ยว และเคลื่อนทำนองไปสู่เสียง A ซึ่งเป็นระดับเสียงสูงสุด ตรงกับคำว่า "บษ" จากนั้นมีการแยกพยางค์ /saʔ/ เพื่อเป็นเสียง D ของโมทีฟดังกล่าว "ก็เชื่อ" และ "แล" ถูกแยกออกจากกัน โดยใช้โครงสร้างทำนองเดียวกันคือ D-F#-E-D ฉะนั้นพยางค์ "แล" มีบรรจุในทำนองแล้วต้องผันเสียงไปตามระดับเสียงตามทำนองดังกล่าว จึงกลายเป็นเสียง "แล้-แอ-แอ-แอ่ ซึ่งปรากฏการณ์นี้เป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ในการอธิบายถึงที่มาของคำว่า "แหล่" อันหมายถึงในทำนองสวดแบบหนึ่ง

ตัวอย่างโน้ตที่ 68 วรรคที่ 2 บทที่ 7

วรรคที่ 2 ผู้สวดเริ่มสวดพร้อมกันโดยไม่มีการเกริ่นนำ ส่วนภาษาบาลีได้แก่ “โห” ตกแต่งด้วยการแยกพยางค์เดี่ยว(syllabic style)เป็น /ʔoː/ F-E-D “ตุตํ” โดย “ตุ”ไม่มีการตกแต่งใด ๆ เลย จากนั้นต่อเนื่องไปยังมอร์เดนท์ D-E-D และ“ท สิสฺ ส” เป็นชุดทำนองอีกหนึ่งชุด มีโครงสร้างเป็น F#-E-D ส่วน “มิเต” มีทำนองเดียวกันดับ “ท สิสฺ ส” เพียงมีการเพิ่มโมทีฟ E-A-D ในตอนท้ายแสดงการปิดวรรคย่อย จากนั้นเข้าสู่คำแปลภาษาไทย ภาพรวมการดำเนินทำนองประกอบไปด้วยการใช้โมทีฟ E-A-D อย่างมีความหลากหลายด้วยความสั้น-ยาวของชุดโมทีฟดังกล่าว อันเกิดจากต่อเติมมากบ้างน้อยบ้าง และพบการต่อเติมที่มีรายละเอียดมากและช่วงของทำนองมีความยาวมากเป็นพิเศษ กรณีนี้จะแสดงถึงการปิดวรรคทั้งระดับวรรคย่อยและวรรคใหญ่ โดยมีเสียง E เป็นเสมือนเสียงศูนย์กลางของทำนองที่ต้องเคลื่อนที่ผ่านอยู่เสมอ อย่างไรก็ตามการดำเนินทำนองอยู่ในลักษณะไม่หลายกลายซ้ำทำนองเป็นส่วนมาก และบันไดเสียงมีความเสถียร ได้แก่ C#-D-E-F#-A โดยขั้นคู่ที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งได้แก่ D-A ถึงแม้ว่าเสียง E จะเป็นเสียงศูนย์กลางในการดำเนินทำนอง แต่เสียง D เป็นเสียงสำหรับปิดประโยคทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 69 วรรคที่ 3 บทที่ 7

วรรคที่ 3 นี้การดำเนินทำนองยังคงรักษากฎครุ-ลหุของคำสวดบาลี ดังเห็นได้จาก คำสวด “ตา” “เท” และ “สี” ถูกตกแต่งด้วยโมทีฟ C#-E-C# C#-A-E และ E-A-D ตามลำดับ โดยคำอื่น ๆ จะเป็นพยางค์เดี่ยว ๆ ไม่มีการตกแต่ง โครงสร้างโดยรวม C#-E-F#-A จากนั้นเป็นส่วนคำแปลภาษาไทย พบว่ากาตกแต่งรายคำยึดหลักคำสระเสียงสั้น-ยาว เหมือนกับหลักของครุ-ลหุ โมทีฟ E-A-D ส่อเค้าว่าเป็นหลักของการตกแต่งทำนอง ซึ่งประกอบด้วยการต่อเติมบางส่วนของโมทีฟนั้นให้มีความยาวยิ่งขึ้นด้วยกลวิธีหรือเม็ดพรายชนิดต่าง ๆ ดังเห็นการรัวเสียงในคำ “ลา” เสียงปิดวรรคได้แก่เสียง D

ตัวอย่างโน้ตที่ 70 วรรคที่ 4 บทที่ 7

วรรคที่ 4 ข้อสังเกตในการดำเนินทำนอง มีลักษณะของการตกแต่งรายคำโดยอยู่ภายใต้เงื่อนไขด้านระยะความยาวของคำครุ-ลหุ โดยคำครุจะเป็นคำที่สามารถเปล่งเสียงได้ยาวกว่าลหุ และยังสามารถต่อเติมด้วยกลวิธีออกเสียงเสนาะแบบต่าง ๆ ส่วนทำนองนั้นยึดโมทีฟ E-A-D เป็นหลักของการย่อและขยายทำนอง ดังเห็นได้จากคำครุต่าง ๆ มักมีระยะของทำนองที่เกิดจากการตกแต่งคำยาวอยู่เสมอ ดังนี้ “ผลา” “เล” “สณฺ” “เป” “ตวา” ส่วนคำแปลภาษาไทยนั้นพบว่ามีการตกแต่งในคำสระเสียงยาวหรือคำเป็น ได้แก่ “แต่” “มูล” “ผล” “อัน” “การ” “เป็น” “อา” “หาร” “พราหมณ์” “โสต” “แล” โดยเฉพาะ”แก่พราหมณ์โสตแล” เป็นทำนองขนาดใหญ่ที่มีโครงสร้างเสียงภายใต้เสียงโครงสร้างของโมทีฟ E-A-D

ตัวอย่างโน้ตที่ 71 วรรคที่ 5 บทที่ 7

วรรคที่ 5 พบว่าคำครุบางคำมีสถานะภาพการดำเนินทำนองคล้ายกับคำลหุ กรณีนี้ได้แก่ “มคฺ” และ “ทสฺ” ทั้งสองคำมีระยะเสียงเป็น ♪ ทั้งที่เป็นคำครุ ปรากฏการณ์นี้สันนิษฐานได้ว่าคำดังกล่าวมีการใช้สระเสียงสั้น ฉะนั้นการเปล่งเสียงจึงมีความสั้นเท่ากับคำลหุ ฉะนั้นสามารถนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าการพิจารณาคำสวดว่าครุหรือลหุ นั้น พิจารณาจากลักษณะการเปล่งเสียงมิใช่พิจารณาตัดสินด้วยรูปการผสมคำ และส่วนคำสุดท้ายของวรรคบาลีมักเป็นคำครุ และต้องเป็นการตกแต่งด้วยโมทีฟดังกล่าวเสมอ ดังเห็นได้จากคำ “โต” ส่วนภาษาไทย “ในเมื่อพระฮาม” สามารถแบ่งออกเป็นสามชุดโมทีฟ ได้แก่ “ใน” E-A-D “เมื่อ”D-A-D “พระฮาม” D-E-D จากนั้นคำสวด “ยาวสุรีย์เสดจออก” พบการขยายด้วยพยางค์ /ŋ/ ในคำ “ออก” เป็นการปิดวรรคคำประพันธ์ จากนั้น “ดาบษบอกหนทาง” “แด่พราหมณ์โสดแล”พบว่าการลงจบบท จะมีลักษณะการต่อเติมทำนองมีความรายละเอียดมากเป็นพิเศษและมักพบว่าคำที่สาม(พราหมณ์) นับจากคำสุดท้าย จะเป็นคำที่เริ่มต้นขยายทำนอง จากนั้นคำสองคำสุดท้ายมีการแต่เติมบ้างแต่ไม่ยาวนัก ในที่นี้เป็นคำสร้อยสำหรับปิดบทการประพันธ์ฉันทลักษณ์ชนิดร่าย โดยเฉพาะคำ “แล” มีการตกแต่งคำด้วยรัวเสียงและจบลงด้วยเสียง D

ฉะนั้นทำนองโมทีฟดังกล่าวส่อเค้าว่ามีความสำคัญเชิงทำนองอย่างยิ่ง ทั้งเป็นรากฐานในทำนองที่ตกแต่งอย่างรวบรัดและเป็นโครงสร้าง(melodic contour) สำหรับการขยายทำนอง (melodic prolongation) ซึ่งการต่อเติมบางส่วนนั้น สามารถเกิดขึ้นทุกตำแหน่งของโมทีฟดังกล่าว ไม่ว่าส่วนต้น(E) ส่วนกลาง (A) และส่วนท้าย(D)

นอกจากนี้การแยกคำออกเป็นพยางค์ต่าง ๆ ตามรากฐานของคำ เกิดขึ้นรองรับการต่อเติมทำนอง กระบวนการสร้างพยางค์ดังกล่าวสามารถสรุปได้ดังนี้

1) การแยกกลางคำ เช่น ทาง (ทา-อาง) หน(โห-โอ-โอน)
   กรณีคำมีตัวสะกด หรือตัวตาม มักแยกพยัญชนะตัวสะกดและตัวตามออกเป็นพยางค์เดี่ยวเป็นการเพิ่มเติม เช่น
   พราหมณ์ ออกเสียงเป็น พราม-มะ-ณะ
   นาม ออกเสียงเป็น นา-มะ
   อุดดม ออกเสียงเป็น อุดดม-มะ
   สุรีย์ ออกเสียงเป็น สุ-รี-ยะ
2) การเติมพยางค์ เติมกลาง เช่น ทาง-ฮา-อาง
3) การเติมพยางค์ เติม หน้า เช่น ฮึม-ทาง
4) การเติมพยางค์ เติมหลัง เช่น ทาง-งือ, ออก(ออ-ออ-ออก-งอก) พยางค์ที่มักพบในการต่อเติมเพื่อแสดงการปิดวรรคขนาดใหญ่ คือ /ŋ-/

พยางค์ /ʔ-ː/ สามารถเพิ่มเติมได้อย่างไม่จำกัดทั้งนี้ขึ้นกับทำนอง ฉะนั้นจึงเป็นการแสดงให้เห็นว่าการดำเนินทำนองมีลักษณะพยางค์เดี่ยว (syllabic style) เนื่องจากพยางค์เดี่ยวต่างถูกเปล่งเสียงแยกออกจากกันเสมอ อาจมีการเชื่อมกันบ้างแต่เน้นแยกพยางค์มีความโดดเด่นกว่าการเอื้อนเชื่อมเสียงยาว(melismatic style)

4.8 วิเคราะห์ทำนองสวดบทที่ 8

(อินทรวิเชียรฉันท์)

วรรค ทำนอง	คำสวดภาษาบาลี		คำสวดภาษาไทย	
1/เกริ่น	หตฺถํ ปสาเร ตฺวา อาห		ดาบศก็ยกมือขึ้นข้างหนึ่ง ชี้ช่องซึ่งพราหมณจะไต่เต้า ไปสู่เจ้าจอมนารถ ก็ประกาศด้วยคาถาดั่งนี้	
2	เอส เสโล มหาพฺรหฺเม		ฟงงแฮทชีพราหมณ์ เขาเขยวงามทั้งแท่งทรงัน ไม้ไล่ชอแซงกัน ต่างต่างพรรณไขขจร	
3	ปพฺพโต คนฺ	ธมาทโน	มีนามแต่อาทิ์	คันธมาทศิขร
4	ยตฺถ เวสฺสนฺ	ตโร ราชา	ที่ใดท่านภูธร	แพสยันดรราชา
5	สห ปุตฺเต	หิสมฺมติ	เสดจ์ด้วยสองกูมาร	ลูกสงสารโสรภา
6	ธาเรนฺโต	พฺรหฺมณวณฺณํ	ธ ทรงบรรพชา	สาทรในพนาลย์(พนาไลย)
7	อาสทฺณฺ	จฺมสฺณฺฌฏํ	ห่อเกล้าชฎาธาร	ภักสังวารบูชาไฟ
8	จมฺมวาสี	ฉมาเสติ	แผ่นหล้าสืนองไท้	หนังสือไทท่านทรงธาร
9	ชาตเวทํ	นมสฺสติ	ไหว้ไฟใจวิเวก	เงื่อนประเตยกศรีอาริย์
10	เอเต นิลา	ปทิสฺสนฺติ	เขยวมาบไกลสถาน	พิศาลพูนพร่ำเหนแสดง
11	นานา	ผลธรา ทุมา	นี้ย่อมไม่มีลูกช้อย	ต่างต่างห้อยดอกดวงแซรง
12	อุคฺคตา	อพฺภกูฏาว	ปลายยอดจำเทิดแทง	แสงเพยงเมฆมีพรรณ์
13	นิลา อณฺ	ชนปพฺพตา	เขยวมาพ์พรองเพรา	ดุจดงงเขานิลาญชัน
14	ธวสฺส กณฺณา	ขทิรา	หูกวางตระแบกบรรพ	ขทิรพรรณ์ไพศาล
15	สาลา ผนฺ	ทนมาลุวา	สรครอยางรงงราย	กิ่งทรสายทรสุมผกา
16	สมฺปเว	เทนฺติ วาเตน	ลมไล่ยาบสาขา	พร่ำพร้อมตาในไพรพง
17	สกึปีตา	ว มาณวา	เปรยบชายมึกมวยเหล้า ไม้ค้อมเกล้ากราบกลางดง	
18	อุปริ ทุม	ปริยาเย สุ	หนกหกแลห่านหงษ	ลงจับไม้แข่งขานกัน
19	สังคีติโย	ว สฺยฺยเร	จักจั่นแลปักษี	ดุจดนตรีศักดิ์สวรรค์
20	นชฺชุหา โก	กิลา สงฺฆา	ภูลโดกดุเหว่าพรรณ์	กรสรรถ้อใสเสยงหวาน
21	สมฺปตนฺ	ติ ทุมาทุมํ	รายเรยงจับไม้แมก	ร้องขานแขกรลุงลาญ
22	อวหยนฺเต	ว คจฺฉนฺตํ	ไม้ไล่ใสเสยงหวาน	สารดุจร้องเรียกฝูงคน
23	สาขา ปตฺต	สมีริ ตา	พฤกษาในเถ่อนถ้อง	ใบกึกก้องเพื่อนลำบน

24	รมยนฺเต	ว อาคนฺตุง	ทุ่วฝูงประชาชน กลจดิ้นจโดยหา
25	โมทยนฺ	ติ นิวาสนํ	ลํพัดระชวยชื่น ดุจหื่นจหรรษา
26	ยตฺถ เวสฺสนฺ	ตโร ราชา	ที่ใดที่แดนอา- ศรมราช ธ ทรงธรรม์
27	สห ปุตฺเต	หิ สมฺมติ	เสดจ์ด้วยลูกรักษราช อิกนางนารรถเมียขวัน
28	ธาเรนฺโต พฺรหฺมณ	มณวณฺณํ	ทรงเพษทำกรรม บรรพชิตชีไพร
29	อาสทณฺ	จ มสณฺฌฏํ	ชฎาสังวารเวียร หน้าตรเบยรบูชาไฟ
30	จมฺมวาสี	ฉมาเสติ	หนังสือสํรณใส อาศนอาไลยแท่นธาตรี
31	ชาตเวทํ	นมสฺสติ	ไหว้ไฟไกรตระบะ ดุจดงงพระชินะศรี
32	กเรริมาลา	วิคตา	เถ่อนถ่องพนาลี มีกุ่มน้ำดอกดวงบาน
33	ภูมิภาเค	มโนรเม	ในเทศทุ่วทุกพ่าย บุษบารายหื่นหอมหวาน
34	สทฺทลา	หริตา ภูมิ	ญ่าแพรกญ่าวรรวาร บ้างบานแบงแข่งเขยวขจี
35	น ตตฺถุทํ	สเต รโช	ผงเผ่าฟ้าฟุ้ง ในที่ทุ้งพนาลี
36	มยูรคี	วสงฺกาสา	ญ่าสรอยสํบุญศรี ประดุจสร้อยนกยูงทอง
37*	ตุลผสฺ	ส สมูปมา	ลบัดอันอ่อนเกล้ยง ฟักฟูนเพ้ยงสํลียอง
38	ติณานินา	นิวตฺตนฺติ	ลํบัดบพุงพ้น ปลายแลต้นเตรยบกันมา
39	สมนฺตา	จตุรงฺคุลา	บไกลกึงเกษา ญ่าขึ้นเส้นสี่ข้อมือ
40	อมฺพวาชมฺพู	กปิฏฺฐา จ	มีขวิดหว้าม่วงช้อย ยำยางห้อยดอกดวงถือ
41	นีเจ ปกฺกา	จฺทุมผลา	หมากเดื่อเดจถึงมือ คือคู่ต้นหมากเขือพาล
42	ปริโภเค	หิ รุกเขหิ	ป่านั้นอาไศรยสัตว รดืดดัดด้วยอาหาร
43	วนนฺตํ	รติวฑฺฒนํ	ใจจงกำหนดนาน หว้านป่าช้อยจำเรอญใจ
44	เวฑูริย วณฺ	ณูปนิภํ	มีน้ำผะผ่องแผ้ว ดุจดวงแก้วพิฑูริยํใส
45	มจฺฉคุมฺ	ภนิเสวิตํ	เต่าปลาเปลยนชํไคล พึ่งใบไม้ฝงงแฝงหัว
46	สุจิสุคนฺธํ	สรีรํ	น้ำใสไหลคล้ายคล้าย ครั้นปลาหว้ายหวั่นเห็นตัว
47	อาโป ตตฺ	ถ ปิสนฺทติ	ตกมาแต่เชราะชัว พรัวพรึมเข้าทู่วไพรพนม
48	ตสฺสา วิฑูเร	โปกฺขรณี	สระแก้วสี่มุมไกร อยู่บไกลอาศน์อาศรม
49	ภูมิภาเค	มโนรเม	ที่น้นนเปนที่ชํ เปนประลมประโลมใจ
50	ปทุมุปปลสญฺ	ฉนฺนา	เตมด้วยดอกบัวบาน เล็งจงมาลย์บงงใบ
51	เทวานมิวนนฺ	ทเน	น้ำช่อยชื่นชลใส คือในเทพสรสวรรค์
52	ตีณิ อุปลชา	ตานิ	ฟงงแฮทชีพราหมณ์ อุบลสามประการ***นี้****(รัน)

53	ตสฺมึ	สรสิ พฺรหฺมณา	มีในสระสโรทน์ อันชื่อโบษขรนี้
54	วิจิตฺตนีลา	เนกานิ	บ้างเขยวยับใส เกอดแกมใบสําบูรรณ์ขจี
55	เสตา โล	หิตกานิ จาติ	บ้างขาวผ่องมี ในสรศรีดาษดวงแดง
56	เอวํ	จตุรสฺส โปกฺขรณึ วณฺเณตฺวา	อันวาอรรจุตฤาษีนันนโสต ก็พรรณาโบษขรณี อันมีในหิมพานต์ ด้วยประการดังนี้ฯ

เนื้อความของบทที่ 8 พบว่ารูปแบบทำนองสามารถแบ่งเป็นประโยคได้จำนวน 56 วรรคทำนอง แต่ละวรรคประกอบไปด้วยคาถาภาษาบาลีหนึ่งวรรคและคำแปลภาษาไทยสองวรรค ฉะนั้น วรรคภาษาบาลีจึงจะเท่ากับวรรคคำแปลภาษาไทยครบเป็นหนึ่งบาทของฉันทลักษณ์ ทั้งนี้ โดยส่วนเกริ่นนำนับเป็น วรรคทำนองที่ 1 (ซึ่งมีฉันทลักษณ์เป็นประเภทร่ายยาว)เป็นส่วนเกริ่นนำเข้าสู่เนื้อหาประจำบท ส่วนเนื้อความประจำบทนั้นเริ่มต้นที่ประโยคที่ 2 เป็นต้นไปจนถึงประโยคที่ 56 ซึ่งเป็นประโยคปิดท้ายเป็นฉันทลักษณ์ชนิดร่ายยาว โดยส่วนคำแปลเป็นภาษาไทยนั้น ถูกจัดเป็น 2 วรรคต่อคาถาบาลี 1 วรรค อนึ่ง เมื่อทำการสำรวจฉันทลักษณ์ตลอดทั้งบทแล้ว พบว่าเนื้อความทั้งส่วนบาลีและเนื้อความแปลภาษาไทยในบาทที่ 2 ขาดหายไป อย่างไรก็ตามในการวิเคราะห์ทำนองสวดในงานวิจัยนี้ จึงได้ทำการศึกษาในส่วนของทำนองสวดนี้โดยเว้นประเด็นความคลาดเคลื่อนดังกล่าวไปก่อน และเป็นเพียงการเสนอถึงประเด็นข้อค้นพบเพื่อการนำไปพิจารณาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลอื่นให้รัดกุมและนำไปสู่การปรับใช้อย่างเหมาะสมในโอกาสต่อไป

คำสวดวรรคที่ 37 และ 38

37*	ตุลผสฺ	ส สมูปมา	ลบัดอันอ่อนเกล้ยง ฟักฟูนเพ้ยงสํลี***ยอง***
ส่วนที่ขาด	โสภณานิ ตาว ฐนฺติ		*งอกงามพรรณราย**รอง** ดูทรสองทรสุมผกา*
38	ติณานินา	นิวตฺตนฺติ	ลํบัดบพุงพ้น ปลายแลต้นเตรยบกันมา

ตารางนี้เป็นการเปรียบเทียบเนื้อความภาษาไทยด้านฉันทลักษณ์ เพื่อพิจารณาการส่งสัมผัส พบว่าเมื่อเพิ่มวรรค "งอกงามพรรณรายรอง ดูทรสองทรสุมผกา" [10]สามารถทำให้ฉันทลักษณ์ดังกล่าวมีความถูกต้องและสมบูรณ์

[10] พระมหาชาติคำหลวง, 2516: 161

หนังสือมหาชาติคำหลวง กรมศิลปากร	คัมภีร์มหาชาติคำหลวงฉบับกรมการศาสนา
ฟงงแฮทชีพราหมณ์ อุบลสามประกา***รัน*** มีในสโร***สันท*** อันชื่อโบษขรนี้	ฟงงแฮทชีพราหมณ์ อุบลสามประการ***นี้*** มีในสระ***สโรทน์*** อันชื่อโบษขรนี้

จากกการพิจารณาการส่งสัมผัสทางฉันทลักษณ์ พบว่าคำสวดในในหนังสือมหาชาติคำหลวงฉบับที่ตีพิมพ์ในอนุญาตของกรมศิลปากร (หนังสือมหาชาติคำหลวง, หน้า 162) สัมผัสคำในตำแหน่งต่าง ๆ มีความครบถ้วนถูกต้อง คำสุดท้ายของบาทที่ 1(“รัน”) ไปสู่คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 บาทที่ 2 (“สันท”) อนึ่ง คำว่า “รัน” เป็นคำที่มีสัมผัสนอกกับคำสุดท้ายของบทก่อน ได้แก่ “น้ำช่อยชื่นชลใส คือในเทพสร*สวรรค์*”

จากกการพิจารณาการส่งสัมผัสทางฉันทลักษณ์ พบว่าคำสวดในในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงฉบับกรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม มิได้สัมผัสคำในตำแหน่งคำสุดท้ายของบาทที่ 1 (“นี้”) ไปสู่คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 บาทที่ 2 (“สโรทน์”) ฉะนั้นจึงนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ในคำสวดช่วงบทดังกล่าวมีการผิดพลาดด้านการบันทึก

ตัวอย่างโน้ตที่ 72 วรรคที่ 1 บทที่ 8

วรรคที่ 1 ฉันทลักษณ์คำสวดคาถาบาลีนี้คงเป็นชนิดร่ายยาวเพื่อเกริ่นนำ ขึ้นต้นด้วยต้นเสียง ทำนองย่อยระดับโมทีฟ เป็นการจัดคำสวดจำนวนสองคำเข้าไว้ในโมทีฟเดียวกัน และ "เร ตุวา"จึงเป็นการตกแต่งที่ยาวกว่าโมทีฟอื่น ๆ เพื่อแสดงสัญลักษณ์ของการจบวรรค โครงสร้างทำนองมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนองและเสียงปิดวรรค จากนั้นผู้สวดที่เหลือสวดพร้อมกันในส่วนบาลี "อา ห" โดยคำสวด "อา" มีการแยกพยางค์เป็นทำนองด้วย /ʔaː/ ลักษณะแบบพยางค์เดี่ยว (syllabic style) มี E เป็นเสียงแกนทำนอง ส่วน "ห" มีการชะงักเสียง และแยกพยางค์ด้วย /ʔaː/ เช่นกัน แต่สั้นกว่าคำสวด "อา" ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะการแบ่งคำสวดตามฉันทลักษณ์ทางภาษาที่สอดคล้องกับทำนองสวด "ดาบศก็ยกมือ" ถูกรวมในวรรคย่อยเดียวกัน โดยมีโครงสร้างทำนอง E-A-C#-F-E จากนั้น "ขึ้นข้าง" และ "หนึ่ง" ถูกจัดไว้เป็นลำดับ ทั้งนี้มีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนองทั้งสิ้น จากนั้นคำสวด "ชี้ช่องซึ่ง พราหมณจะไต่เต้า" จัดเป็นคำสวดในชุดทำนองเดียวกัน โดยพบว่าใช้ /ŋaː/ และ เอื้อนแบบมอร์เดนท์ ในการต่อเติมทำนองต่อจาก "เต้า" ลักษณะนี้เป็นสัญลักษณ์ของ

การปิดวรรค ซึ่งจะพบลักษณะวิธีการนี้ในคำว่า “นารถ” ในวรรคคำสวดว่า “ไปสู่เจ้าจอมนารถ” “ก็ประกาศด้วยคาถา ดงงนี้” คำสวด “คา” และ “ถา” มีทำนองเดียวกันด้วยการต่อเติมทำนองอย่างยาว และคำสวด “ดงง” มีลักษณะการเอื้อนทำนองแบบเอื้อนยาว (melismatic style) และจบด้วย “นี้” เป็นการเอื้อนสั้น(neumatic style) จบด้วยเสียง D นับว่าเป็นความคลาดเคลื่อนจากปกติ C# เพียงเล็กน้อย

จากข้อสังเกตดังกล่าว นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า การดำเนินทำนองในช่วงเกริ่นนำ ใช้ฉันทลักษณ์ชนิดร่าย ในลักษณะเดียวกันตามที่ปรากฏในช่วงขึ้นต้นในบทต่าง ๆ โดยมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 73 วรรคที่ 2 บทที่ 8

วรรคที่ 2 นี้นับเป็นส่วนของเนื้อความประจำบทที่ 8 มีการสวดเกริ่นนำในลักษณะเดียวกันกับส่วนเกริ่นนำแต่มีฉันทลักษณ์แตกต่างกัน เนื้อความวรรคที่ 2 ประกอบด้วยคำสวดภาษาบาลีหนึ่งบาทและคำแปลภาษาไทยจำนวนหนึ่งบท (ตั้งแต่วรรคที่ 3 เป็นต้นไป คำสวดบาลี 1 บาท คำแปลภาษาไทยหนึ่งบาทเช่นกัน) คำสวด “เอสเสโล มหาพฺรหฺเม” โดยคำสวด “โล” เป็นคำที่ถูกต่อเติมให้เกิดทำนองขยายด้วยการรัวย้อน(inverted trill) ระดับเสียง A และ แทรกเสียง /hoː/ พร้อมกับรัวเสียง F# และเคลื่อนทำนองมาสู่เสียง E ในช่วงท้ายด้วยการกลายเสียง /ʔoː/ /wuːa/ เป็นการปิด

ส่วนย่อยของวรรคทำนอง จากนั้น “มหาพฺรหฺเม” มีโครงสร้างเป็นโมทีฟ E-A-D ขยายส่วนของทำนอง โดยส่วยท้ายเพิ่มการเอื้อนมอร์เดนท์เสียง D เป็นการปิดวรรคส่วนภาษาบาลี จากนั้นเป็นการสวดสมทบของผู้สวดทั้งหมดในส่วนภาษาไทย “ฟงงแฮทชีพราหมณ์” การดำเนินทำนองเป็นลักษณะตกแต่งรายคำของคำแต่ละคำ โดยมีรูปแบบการตกแต่งแตกต่างกันไป คือ “ฟงง” ใช้โมทีฟ E-A-D “แฮท” ทำนอง E-D “ชี” ใช้โมทีฟ E-A-D ส่วน “พราหมณ์” ใช้โครงสร้างทำนองจากเทิร์น(turn) F#-E-D-E โดยมีการตกแต่งบางช่วงทำนองเพิ่มเติม โดยเฉพาะช่วงสุดท้ายยังเพิ่มพยางค์ /ŋ/ เข้าไปขยายทำนองต่อไปอีก เกิดเป็นพยางค์ /ŋaːm/ และ /maː/ /naː/ ซึ่งโครงสร้างดังกล่าวเป็นทำนองที่มีเสียงวนเวียนอยู่กับแกนเสียงคือ E และสิ้นสุดชุดการขยายทำนองด้วยเสียง E จากนั้น “เขาเขียวงามทั้งแท่งทรงัน”โดยคำสวด “เขาเขียวงามทั้ง” ได้รวมเป็นชุดทำนองเดียวกันซึ่งคือโมทีฟ E-A-D ของชุดเชื่อมต่อกันนั่นเอง จากนั้น “แท่ง” ทำนองเกิดจากการแยกพยางค์ /tɛː/-/ʔɛː/ มีโครงสร้างเป็น D-E-F ส่วน “ทรงัน” เป็นทำนองมีเค้าว่าเป็นเทิร์นย้อนกลับ(D-F#-E) เชื่อมต่อกับมอร์เดนท์ในการปิดชุดทำนองส่วนวรรคสุดท้าย ไม้ไล่ชอแซงกัน ต่างต่างพรรณ” มีลักษณะทำนองเดียวกันคือ โครงสร้างทำนองเป็นโมทีฟ E-A-D แต่มีการขยายทำนองช่วงหน้าชุด ส่วนคำสวดที่เหลือ “ไขขจร” มีโครงสร้างทำนองคงอยู่เสียง E โดยมีการเน้นคำสวด “ไข” ในพยางค์เดี่ยวระดับเสียง A และ ขจร” เป็นคำปิดวรรคถูกตกแต่งด้วยการรัวเสียง(trill)โน้ต E

ตัวอย่างโน้ตที่ 74 วรรคที่ 3 และ วรรคที่ 4 บทที่ 8

ประโยคที่ 3 “ปพฺพโต คนฺ ธมาทโน” พบเอื้อนเทิร์น(turn)ในคำ “คนฺ” ซึ่งเป็นคำลำดับที่สี่ของกลุ่ม มีระดับเสียง E เป็นเสียงหลัก จากนั้น “ธ มา ท โน” มีโครงสร้างทำนองเป็น E-D โดยไม่

มีการต่อเติมทำนอง แต่พบว่ามีการแทรกพยางค์เพิ่มเติมคือ /ŋaː/ ระหว่างคำสวด “มา” และ “ท” การใช้เสียงเหน่อในคำสวด “โน” จากนั้นเป็นส่วนคำแปลภาษาไทย “มีนามแต่อาทิ้” “คันธมาทสิขร” พบว่าแยกพยางค์ลหุออกจากคำสวดหลัก ได้แก่ นาม-มะ, อาทิ้-ทิ, มาท-ทะ, “ดร-ระ” จากปรากฏการณ์นี้ เมื่อเทียบเคียงกับการออกเสียงฉันทลักษณ์พบว่าเมื่อมีเสียงลหุเพิ่มขึ้นมา ทำให้เกิดลีลาในการเปล่งเสียง นับเป็นส่วนเสียงเสนาะที่เกิดขึ้นจากฉันทลักษณ์ ฉะนั้นเมื่อคำสวดมากบรรจุเข้าเป็นทำนองแล้วจึงยังคงนำจังหวะลีลาดังกล่าวมาเป็นพื้นฐานในการสร้างทำนอง

“มีนาม-(มะ)แต่อาทิ้ (ทิ)คันธมาท – (ทะ)สิขร

ที่ใด ท่านภูธร แพสยันดร-(ระ)ราชา

วรรคที่ 4 ส่วนบาลี “ยตฺ ถ เวสฺ สนฺ” มีโครงสร้างทำนองเหมือนกับวรรคที่สาม <u>ส่วนคำแปลภาษาไทย</u>ในฉันทลักษณ์กาพย์นั้น ส่อเค้าว่ามีความอิสระในการดำเนินทำนองโดยไม่อาศัยโครงสร้างอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ ซึ่งแตกต่างจากส่วนภาษาบาลี มีเพียงคำสวดสุดท้ายของภาษาไทยเท่านั้นที่พบว่ามีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ D-E ซึ่งต่อเติมด้วยการรัวเสียงในช่วงท้าย นอกจากนี้พบว่าการตกแต่งในคำสัมผัส “อาทิ้” และ “มาท” มีการเน้นเสียงคล้ายกัน ส่วนภายในวรรคซึ่งประกอบด้วยคำสวดอื่น ๆ พบการใช้โมทีฟหลัก E-A-D ในการดำเนินทำนองอยู่บ่อยครั้ง

ตัวอย่างโน้ตที่ 75 วรรคที่ 5 และ วรรคที่ 6 บทที่ 8

วรรคที่ 5 ส่วนภาษาบาลี คำสวด “ส ห ปุตฺ เต” สามคำแรกดำเนินทำนองแบบพยางค์เดี่ยวเสียง D ส่วนคำสุดท้ายของกลุ่มตกแต่งด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) เสียงหลักคือ E จากนั้นคำสวด“หิ สมฺ ม ติ” โครงสร้างทำนองเสียง A ในคำ “หิ” ซึ่งเป็นคำลหุ ส่วนคำ “สมฺ” เสียง E ยาวพอควรและ

เพิ่มพยางค์ /me:/ ขึ้นระหว่างคำถัดไป(“ม ติ”) โดยเสียง “ติ” จะตกแต่งด้วยสำเนียงเหน่อพยางค์เดี่ยว ซึ่งจากปรากฏการณ์ทำนองสองวรรคที่ผ่านมานั้น สามารถสรุปได้ว่า การจัดสรรทำนองในคำสวดทั้งสองวรรคดังกล่าวมีรูปแบบทำนองเดียวกัน หรือเรียกได้ว่าเป็นรูปแบบทำนองแบบสโตรฟิก (strophic form) จากนั้นเข้าสู่ส่วนคำแปลภาษาไทย “เสดจ์ด้วยสองกูมาร” “ลูกสงสารโสรภา”

วรรคที่ 6 บาลีมีโครงสร้างทำนองเหมือนกับวรรคอื่น ๆ ส่วนคำแปลภาษาไทย มีการจัดสรรระยะความยาวโน้ตแต่ละคำสวดสอดคล้องกับหลักคำเป็นคำตาย อนึ่งระยะสั้นยาวเสมือนกับจังหวะการอ่านฉันทลักษณ์ เพียงแต่มีการต่อเติมในส่วนที่สามารถขยายได้(คำเป็น) นั้นมีความกว้างไกลกว่าการอ่าน

ตัวอย่างโน้ตที่ 76 วรรคที่ 7 และ วรรคที่ 8 บทที่ 8

วรรคที่ 7 และ 8 ข้อสังเกตด้านการดำเนินทำนองส่วนบาลีในวรรคนี้ กฎระเบียบของภาษาเป็นพื้นฐานในการจัดการตกแต่งหรือไม่ตกแต่ง แต่ส่วนตกแต่งที่พบ มีความเป็นอิสระ ทำให้การสวดจำเป็นต้องอาศัยการอ่านบันทึกความเฉพาะของคำสวดแต่ละคำ ซึ่งจะมีความแตกต่างทั้งในส่วนระดับเสียง และกลวิธีดำเนินทำนอง อย่างไรก็ตามเสียงโครงสร้างทำนองตลอดทั้งประโยคยังคงเป็นเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 77 วรรคที่ 9 และ วรรคที่ 10 บทที่ 8

9

tɕʰa: ʔa: ta: we: tʰaŋhɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: naʔ mat ʔɯ: ne: sa: ti: wa: ʔa:j faj hi: ʔi: tɕaj wi: we:
ชา ต เว ทํ น มสุ ส ติ ไหว้ ไฟ ใจ วิ เวก

ʔe: ʔe: ʔe: ‑ k ŋɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:an pra: ta: je: he: ʔe:_____k si: ʔa: ʔa: ʔa: ri: jaʔ
เงื่อน ประ เตยก ศรี อาริย์

10

ʔe: te: nin la: ha: ʔa: ʔa: ʔa: pa: tʰit ʔɯ: ne: san ti: kʰi:aw ma ha: ʔa: bɔ: klaj sa: tʰa: ha: ʔa:n pʰi:
เอ เต นิ ลา ป พิสุ สนฺ ติ เขยว มา บ ไกล สถาน พิ

sa: la: pʰu: hu: ʔu:n pʰ ra: ʔa:m hen ʔɯ: sa: dɛ:_____ŋ
ศาล พูน พร่ำ เหน แสดง

วรรคที่ 9 และ 10 นี้ พบการเติมพยางค์ไม่มีความหมาย /ne:/ ในส่วนบาลี ซึ่งหากพิจารณาเพียงคร่าว ๆ อาจทำให้เข้าใจว่าพยางค์ดังกล่าวเป็นคำสวดหลักคำหนึ่งได้ แต่ในความเป็นจริงแล้วเป็นเพียงพยางค์เพิ่มเติม ปรากฏการณ์นี้อาจสันนิษฐานได้ว่าเป็นการสร้างพยางค์ให้สอดรับกับจังหวะทำนองในบริบทดังกล่าว นอกจากนี้พบว่าคำสวดมีการเน้นคำที่ส่งสัมผัสกันได้แก่ "วิเวก" กับ "ปเตยก" มีการเน้นด้วยการคลอนเสียงและการรัวเสียง โดยมีเสียงสุดท้ายคือเสียง F# เช่นเดียวกัน เสียงโครงสร้างของประโยคนี้ยังคงเป็นเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 78 วรรคที่ 11 และ วรรคที่ 12 บทที่ 8

11

na: na:__ ha: ʔa: ʔa: ʔa: pʰa: la: tʰa: ra:ŋ ŋa: tʰu: ma: ni: ʔi: jɔ:_____ m ma: ha: ʔaj mi: lu: ʔu:k tɕʰɔ: hɔ: ʔɔ:j
นา นา ผ ล ธ รา ฑุ มา นี้ ย่อม ไม้ มี ลูก ช้อย

ta:ŋ ta:ŋ hɔ: ʔɔ: ʔɔ:_____ j dɔ:k du:aŋ sɛ: he: ʔe:ŋ ʔuk kʰa: ta: ʔap ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:
ต่าง ต่าง ห้อย ดอก ดวง แซรง อุคฺ ค ตา อพฺ

12

pʰa: ku: ta: ha: ʔa: waʔ pla:j jɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ:____ j tɕam tʰɤ:t tʰɛ: he: ʔe:ŋ sɛ:ŋ
ภ กุ ฏา ว ปลาย ยอด จำ เทิด แทง แสง

pʰi:aŋ me: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: he: ʔe: ʔe:k kʰaʔ ʔa: mi: pʰ a:n ʔɯ:
เพยง เมฆ มี พรรณ์

วรรคที่ 11 พบว่าส่วนบาลีมีการจัดเอื้อนเทิร์น(turn) ไว้ในตำแหน่งคำที่ 2 (“นา”) แทนที่จะเป็นคำลำดับที่ 4 ทั้งนี้อาจเนื่องจากคำที่สองดังกล่าวเป็นคำ “ครุ” จึงสามารถต่อเติมด้วยการเอื่อนเทิร์นได้ หากเป็นคำที่สี่ พบว่าเป็นคำลหุ (“ล”) ตามกฎแล้วไม่สามารถต่อเติมทำนองได้ พยางค์ไม่มีความหมายเพิ่มเติมเป็น /ŋaː/ ในส่วนวรรคที่ 12 พบการเอื้อนแบบไม่ปรากฏที่ใดมาก่อน ได้แก่ คำสวด “ยอด” เน้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้นไปสู่เสียง A และการเอื้อนดังกล่าวปรากฏในคำสวด “เมฆ” ในวรรคเดียวกันด้วย ทำนองโดยรวมมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง และเสียง A เป็นเสียงเน้นความโดดเด่นที่เกิดเฉพาะคำสวดที่ต้องการเน้น

ตัวอย่างโน้ตที่ 79 วรรคที่ 11 และ วรรคที่ 14 บทที่ 8

13
niʔ laː ʔan ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː tɕʰaː naː pap ʔɯː meː pʰaː taː kʰiow maː haː ʔaː pʰoː ʔoːm pʰ rɔːŋ pʰ raːw hoː ʔoː dut
นิ ลา อญ ช น ปพุ พ ตา เขยว มา พํ พรอง เพรา ดุจ

14
tɕ aː daŋ kʰaːw hoː ʔoː niː laːn tɕʰan ʔɯː tʰaː waː saː kaːn naː haː ʔaː ʔaː ʔaː kʰaː tʰiː hiː ʔiː raː
ดงง เขา นิ ลาญ ชัน ธ วสุ ส กณ ณา ข ทิ รา

huː kwaː haː ʔaːŋ traː ʔaː bɛːk ban hɯː ʔɯː kʰaː tʰiː raː pʰ aːn hɯː ʔɯː naː pʰaj saː - n
หู กวาง ตระ แบก บรรพ ข ทิ รา พรรณ์ ไพ ศาล

วรรคที่ 13 คำสวดคำที่สามเป็นคำที่ต่อเติมด้วยเอื้อนเทิร์นตามรูปแบบที่ใช้วรรคที่ผ่านมา พบพยางค์ /meː/ เป็นพยางค์ที่ไม่มีความหมาย ใช้เพิ่มเติมเข้ามา ซึ่งแตกต่างจากประโยคก่อนหน้าที่สันนิษฐานได้ว่า ต้องเป็นพยางค์ /m/ อาจเนื่องด้วยพยางค์ก่อนหน้านั้นเป็นพยางค์เสียงนาสิกที่ปิดบากออกเสียง ฉะนั้นจึงสอดคล้องกับการเปล่งเสียง /m/ ส่วนสระ /-eː/ เป็นไปตามการปฏิบัติในประโยคอื่นที่พบก่อนหน้านี้ วรรคที่ 14 คำสวดลำดับที่ห้า “ณา” ใช้เป็นคำในการต่อเติมเอื้อนเทิร์นส่วนอื่น ๆ ใช้โมทีฟหลัก E-A-D ในโครงสร้างทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 80 วรรคที่ 15 และ วรรคที่ 16 บทที่ 8

15

saː ʔaː ʔaː laː pʰan hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː tʰaː naː maː ŋaː luː waː saː kʰrɔː hɔː ʔɔː jaːŋ raŋ raː
สา ลา ผนฺ ท น มา ลุ วา สร คร อยาง รงง ราย

ha: ʔaːj kiːŋ hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː tʰaː raː saː ʔaː____ j tʰaː raː sum pʰaː kaː sam paː weː tʰeː heː ʔeː ʔeː ʔeːn
กิ่ง ท ร สาย ท ร สุม ผกา สมฺ ป เว เทนฺ

16

tiː waː teː heː ʔeː naʔ lom laː haː ʔaj jaː ʔaːp saː kʰaː haː ʔaː pʰraː ʔam pʰrɔːm taː
ติ วา เต น ลม ไล่ ยาบ สา ขา พร่ำ พร้อม ตา

haː ʔaʔ naː ʔaj pʰraj pʰoːŋ
ใน ไพร พง

วรรคที่ 15 โครงสร้างทำนองส่วนบาลียังคงเป็นโครงสร้างเดิมที่พบก่อนหน้านี้ "ผนฺ" เป็นคำลำดับที่ 3 และเป็นคำครุ จึงจัดให้เป็นส่วนที่ต่อเติมทำนองด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) เสียง E และคำว่า "วา"เป็นคำที่ตกแต่งด้วยสำเนียงเหน่อ มีระดับเสียง D โดยประมาณ จากนั้นคำแปลภาษาไทยดำเนินทำนองด้วยโมทีฟหลัก E-A-D ส่วนคำ "กิ่ง" ต่อเติมทำนองด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) นอกจากนี้สังเกตว่าคำว่า "สาย" และ "สุม" ในส่วนภาษาไทยนั้นมีการใช้โน้ตหลักเดียวกันคือ A โดยคำแรกใช้การรัวเสียง(E-A) ส่วนคำหลังใช้การเน้นเสียง A นับว่าสัมผัสทางภาษาส่งผลต่อการดำเนินทำนองในส่วนของระดับเสียง วรรคที่ 16 มี โครงสร้างทำนองแบบเดิม "เทนฺ" เป็นคำที่ถูกต่อเติมด้วยเอื้อนเทิร์น "ยาบ" เป็นคำที่เน้นเสียง A ส่วนเสียง E ยังคงเป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 81 วรรคที่ 17 และ วรรคที่ 18 บทที่ 8

วรรคที่ 17 มีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และมีพยางค์ต่อเติมที่ไม่มีความหมายคือ /ŋaː/ คำว่า “เหล้า” และ “กล้าว” เป็นคำที่เน้นเสียง A ด้วยการเอื้อนแบบเดียวกับคำ “ห้อย” และ “ยอด” ในวรรคที่ 11 และ 12 ส่วนวรรคที่ 18 นี้ส่วนบาลีไม่มีการเอื้อนเทิร์น สันนิษฐานว่าไม่มีคำสวดที่เป็นคำครุในช่วงแรก “อุ ป ริ ทุ ม ป ริ ยา” มีเพียง “ยา” จึงเป็นตำแหน่งที่สามารถต่อเติมได้ แต่พบว่าเป็นเพียงการกระทบเสียง(E-F#-E)และเปล่งเสียงยาวเท่านั้น พยางค์สุดท้าย “สุ” เป็นเสียง D พร้อมด้วยสำเนียงเหน่อ ตรงตางโครงสร้างแบบเดิมที่พบในทุกวรรค ส่วนภาษาไทยในวรรคที่ 18 นี้ภาพรวมเป็นการดำเนินทำนองด้วยโมทีฟหลัก(E-A-D) แต่อย่างไรก็ตามพบการเน้นเสียง A ในคำสวดบางคำ โดยเฉพาะ “ไม้” เป็นการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียง A และทำนองสิ้นสุดที่เสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 82 วรรคที่ 19 และ วรรคที่ 20 บทที่ 8

วรรคที่ 19 มีโครงสร้างแบบที่พบในประโยคอื่น ๆ นอกจากนี้พบว่ามีการเน้นการตวัดเสียง A-D และ D-A ในหลายตำแหน่ง ตั้งแต่คำแรก “สงฺคี” “ว สุยฺ” “แล” “ดุจ” “ศักดิ์” นับว่าเป็นการเน้นที่พบมากเป็นพิเศษในวรรคนี้ อย่างไรก็ตามปรากฏการณ์ดังกล่าวนับเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างที่เกิดจากโมทีฟ E-A-D พยางค์ที่ไม่มีความหมายแทรกได้แก่ /ŋaː/ ในส่วนบาลีทั้งสองวรรค พบคำที่ถูกเน้นเป็นพิเศษสำหรับวรรคนี้ ได้แก่ “โดก” และ “ถ้อ” ซึ่งอยู่ระดับเสียง F# และ A ตามลำดับ ทำนองประโยคนี้จบด้วยเสียง E วรรคที่ 20 กลับมาใช้โครงสร้างทำนองแบบเดิม ซึ่งสังเกตได้จากชุดการตกแต่งคำด้วยเอื้อนเทิร์น(turn) หนึ่งตำแหน่ง ในที่นี้คือ “โก” และการเน้นสำนวนเหน่อในคำสุดท้ายของส่วนภาษาบาลี “ฆา” ส่วนคำแปลภาษาไทยนั้น คำสวด “ภูลโดก” ตกแต่งด้วยโมทีฟ E-A-D ขยายท้าย มีเสียงจบเป็น F# “ดุเหวาพรรณ์” ตกแต่งด้วยโมทีฟเดิม แต่ขยายต้น จากนั้น “กรสรรถ้อ ใสเสยงหวาน” เน้นคำ “ถ้อ” ด้วยเอื้อนเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงสุดคือ A และจบลงด้วยการกลับมาสู่เสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 83 วรรคที่ 21 และ วรรคที่ 22 บทที่ 8

วรรคที่ 21 และ 22 มีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ "ราย" "แมก" และ "แขก" ในวรรคที่ 22 ได้แก่ "ไล่" "ใส" และ"เรียก" โดยคำดังกล่าวมานั้นมีลักษณะการตวัดเสียงจาก D-A ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียง

ตัวอย่างโน้ตที่ 84 วรรคที่ 23 และ วรรคที่ 24 บทที่ 8

วรรคที่ 23 และ 24 มีโครงสร้างทำนองแบบเดิม แต่ทำนองแตกต่างกัน โดยไม่ปรากฏการเอื้อนเทิร์นอย่างเช่นปกติ แต่ปรากฏเพียงโมทีฟ E-A-D ในคำ "ขา" ทั้งนี้คำสวดถัดจากนั้นมีการจัดสรรเป็นแบบพยางค์เดี่ยว(syllabic style) "ปตฺ ต ส มี ริ" ส่วนคำ "ตา" เป็นการเปล่งเสียงยาวและคลอนเสียงในช่วงท้าย จากนั้นส่วนของภาษาไทย พบการเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ "ถ้อง"เป็นการตวัดเสียง D-A และ"ก้อง"เป็นการเอื้อนเคลื่อนที่ไปสู่เสียง A และ "เพื่อน"ตวัดเสียง D-A และลงจบด้วยเสียง E ในวรรคที่ 22 มีโครงสร้างทำนองแบบเดิม ซึ่งประกอบด้วยการเอื้อนเทิร์นดังได้พบในประโยคอื่น ๆ ส่วนภาษาไทย มีการเน้นทำนอง "กล จ ดิ้น" ด้วยการเอื้อนเทิร์นและเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นทำนองลงจบด้วยเสียง E

ตัวอย่างโน้ตที่ 85 วรรคที่ 25 และ วรรคที่ 26 บทที่ 8

25

mo: tʰaj ja:n ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ti? ni: wa: ŋa: sa: naŋ lom pʰat ra: tɕʰ uej tɕʰ ɯ: ʔɯ: dut
โม ท ยนฺ ติ นิ วา ส นํ ลํ พัด ระ ชวย ชื่น ดุจ

26

ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕa? hɯ: - n tɕa? ʔa: han sa: jat tʰa: we: ʔe:t san hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ta: ro: ra:
หื่น จ หรร ษา ยตฺ ถ เวสฺ สนฺ ต โร รา

ha: ʔa: tɕʰa: tʰi: ʔi: daj he: ʔe: tʰi: ʔi: dɛ:n ʔa: ha: ʔa? som ma: ra: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔʔa: ʔa:t tʰa:
ชา ที่ ใด ที่ แดน อา ศรม ราช ธ

ʔa: soŋ tʰa:m
ทรง ธรรม์

วรรคที่ 25 และ 26 มีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “ชื่น” “ดุจ หื่น” ด้วยการเอื้อนเทิร์นและเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A และ “แขก” ใน วรรคที่ 26 ได้แก่ “ราช” ด้วยการเอื้อนเทิร์นและเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A เช่นเดียวกัน จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียงในการดำเนินทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 86 วรรคที่ 27 และ วรรคที่ 28 บทที่ 8

27

sa: ha: put te: he: ʔe: ʔe: ʔe: hi? sam me: ma: ti: sa: det tɕa: do: ho: ʔu:aj lu: ʔu:k rak ra: ha: ʔa: ha: ʔa:t tɕʰ a? ʔi:k
ส ห ปุตฺ เต พิ สมฺ ม ติ เสดจ์ ด้วย ลูก รักษ ราช อีก

28

na:ŋ na: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔʔa: ʔa:t tʰ a? ʔa: mi:a kʰ wa:n ʔɯ: tʰa: re:n to: pʰ ram hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ma: na: wan
นาง นารรถ เมีย ขวัญ ธา เรนฺ โต พฺรหฺมณ วณฺ

ʔɯ: hɯ: ʔɯ: naŋ soŋ pʰe: ʔe:t sa: tʰa:m kam hɯ: ʔɯ? ban hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰa: tɕʰi: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔʔi: ʔi:t
ณํ ทรง เพษ ทำ กรรม บรรพ ชิต

ta: ʔa: tɕʰi: pʰraj
ชี ไพร

วรรคที่ 27และ 28 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “ลูก” “นารรถ” ด้วยการเอื้อนเทิร์นและเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A ในวรรคที่ 28 ได้แก่ “บรรพชิด” ด้วยการเอื้อนเทิร์นและต่อเนื่องด้วยชุดเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียง

ตัวอย่างโน้ตที่ 87 วรรคที่ 29 และ วรรคที่ 30 บทที่ 8

วรรคที่ 29 และ 30 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “ลูก” “หน้า ตร เบยร” ด้วยการเอื้อนเทิร์นและเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A ชุดทำนองเดียวกันที่พบแล้ว ส่วนในวรรคที่ 30 ได้แก่ “แท่น” ด้วยการตวัดเสียงขึ้น D-A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียง

ตัวอย่างโน้ตที่ 88 วรรคที่ 31 และ วรรคที่ 32 บทที่ 8

31
tɕʰa: ʔa: ta: we: tʰa:-ŋ hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: na:matʔɯ: ne: sa: ti: wa: ʔa:-j faj hi: ʔiʔ klaj tra:ba: dut tɕa:
ชา ต เว ที น มสฺ ส ติ ไหว้ ไฟ ไกร ตระ บะ ดุจ
32
daŋ pʰra:ʔa: tɕʰin na: si: ka: re: ri: ma: la: ha:ʔa:ʔa:ʔa: wik kʰa: ta: tʰɯ:an tʰɔʔ
ดวง พระ ชิ นะ ศรี ก เร ริ มา ลา วิ ค ตา เถ่อน ถ่อง
ʔɔ:ŋ pʰa: ʔa: na: li: hi: ʔi: mi: ʔi: kum na: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:ʔa:m dɔk du:aŋ ba:______n
พ นา ลี มี กุ่ม น้ำ ดอก ดวง บาน

วรรคที่ 31 และ 32 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ "น้ำ" ในวรรคที่ 32 ด้วยการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียงในการดำเนินทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 89 วรรคที่ 33 และ วรรคที่ 34 บทที่ 8

33
pʰu: mi: pʰa: kʰe: he:ʔe:ʔe:ʔe: ma: no: ram hɯ:ʔɯ: me: naj tʰe: ʔet sa: tʰu:ʔu:a tʰukʔɯ:pʰa: ha: ʔaj
ภู มิ ภา เค ม โน ร เม ใน เทศ ทุ่ว ทุก พาย
but sa: ba: ra: ha: ʔa:j hɯ:ʔɯ: hɔ:m wa: - n
34
sat tʰa: la: ha:ʔa:ʔa:ʔa: ha: ri: ta: ŋa:
บุษ บา ราย หื่น หอม หวาน สฤ ท ลา ห ริ ตา
pʰu:miʔ ja: ʔa: pʰrɛ:ʔɛk ja: ʔa:wan la: wa: ha:ʔa:n ba:ʔaŋ ba:n bɛ:ʔɛ:ŋ kʰɛ:ŋ kʰiow kʰa: tɕi: ʔi:
ภู มิ ญ่า แพรก ญ่า วรร วาร บ้าง บาน แบง แข่ง เขยว ข จี

วรรคที่ 33 และ 34 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ "เทศ" "ทุ่ว และ "หื่น"ที่ปรากฏการเน้นเสียง A ด้วยการตวัดเสียง ในส่วนภาษาไทยวรรคที่ 34 มีลักษณะการเน้นเช่นเดียวกัน ได้แก่ "ญ่า" "แพรก" "บ้าง" และ "แบง แข่ง เขยว" เป็นการเปล่งเสียงเดี่ยว ๆ ระดับ A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 90 วรรคที่ 35 และ วรรคที่ 36 บทที่ 8

วรรคที่ 35 และ 36 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “เผ่า” “ฟุ้ง” เป็นการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A ส่วน “ทุ้ง”เป็นการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นทำนองเคลื่อนกลับสู่เสียง E ในการลงจบวรรคย่อย ส่วนในวรรคที่ 36 ได้แก่ “ญ่า” “สรอย” “สํ” “ศรี” เป็นการเน้นเสียง A ส่วน “สร้อย” เป็นชุดเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียง

ตัวอย่างโน้ตที่ 91 วรรคที่ 37 และ วรรคที่ 38 บทที่ 8

วรรคที่ 37 และ 38 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม ส่วนคำแปลภาษาไทยค่อนข้างราบเรียบ ไม่พบการตวัดเสียงอย่างทำนองวรรคที่ 35-36 ดังที่ปรากฏ สันนิษฐานว่า อาจสร้างทำนองให้มีสอดคล้องกับเนื้อหาซึ่งเกี่ยวข้องกับความอ่อนหวาน ดังคำสวด “อ่อนเกล้ยงฟักฟูนเพ้ยง ดุจสำลียอง” และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “เผ่า” “ฟุ้ง” เป็นการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A ส่วน “ทุ้ง”เป็นการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นทำนองเคลื่อนกลับสู่เสียง E ในการลงจบวรรคย่อย ส่วนในวรรคที่ 38 ได้แก่ “ปลายแลต้น” เป็นการเน้นเสียง A ด้วยชุดเอื้อนยาวประกอบด้วยเอื้อนเทิร์น และชุดทำนองเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียง

ตัวอย่างโน้ตที่ 92 วรรคที่ 39 และ วรรคที่ 40 บทที่ 8

วรรคที่ 39 และ 40 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “เส้น” เป็นการเอื้อนชุด และ “สี่” เป็นโน้ตเดี่ยว จากนั้นลงสู่เสียง E เป็นการจบวรรคย่อย วรรคที่ 40 ส่วนคำแปลภาษาไทย“ม่วง” “ช้อย” “ห้อย” เป็นการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นทำนองเคลื่อนกลับสู่เสียง E ในการลงจบวรรคย่อย “ดอก”เป็นส่วนต่อเนื่องจากชุดเอื้อน A ดังกล่าว เพื่อกลับเข้าสู่ส่วนลงจบประโยคด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียงในการดำเนินทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 93 วรรคที่ 41 และ วรรคที่ 42 บทที่ 8

วรรคที่ 41 และ 42 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “เดื่อ” “เดจ” เป็นการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A ส่วน และ “ต้น” เป็นการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นทำนองเคลื่อนกลับสู่เสียง E ในการลงจบวรรคย่อย ส่วนในวรรคที่ 42 ได้แก่ “สัตว์” และ“ดัด” เป็นการเน้นเสียง A ส่วนด้วยการตวัดเสียง D-A A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 94 วรรคที่ 43 และ วรรคที่ 44 บทที่ 8

วรรคที่ 43 และ 44 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม วรรคที่ 43 ในส่วนภาษาไทย พบการเน้นคำบางคำด้วยโมทีฟหลัก E-A-D นอกจากนี้มีการเน้นเสียง A ได้แก่ "ช้อย" เป็นการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นทำนองเคลื่อนกลับสู่เสียง E ในการลงจบวรรคย่อย ส่วนในวรรคที่ 44 ได้แก่ "แผ้ว" "แก้ว" เป็นการเน้นเสียง A ด้วยชุดเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 95 วรรคที่ 45 และ วรรคที่ 46 บทที่ 8

วรรคที่ 45 และ 46 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ "เปลี่ยน" "ฝงง" เป็นการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A จากนั้นทำนองเคลื่อนกลับสู่เสียง E ในการลงจบวรรคย่อย ส่วนในวรรคที่ 46 ได้แก่ "คล้ายคล้าย" มีท่วงทำนองที่โดดเด่นด้วยการสร้างทำนองให้ไม่ซ้ำกันด้วยเสียงปลายทาง A และ D และคำ "หว้าย" เป็นการเน้นเสียง A ส่วน "สร้อย" เป็นชุดเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 96 วรรคที่ 47 และ วรรคที่ 48 บทที่ 8

วรรคที่ 47 และ 48 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม ในวรรคที่ 47 พบการเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “ชัว” “ฟุ้ง” เป็นการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A ภายในชุดโมทีฟหลัง E-A-D ส่วน “พรัว” เป็นการตวัดเสียง D-A จากนั้นคำสวด “ทู่วไพรพนม” (“ทู่ว”ออกเสียงเป็น “ทั่ว”) ตวัดเสียง D-A แล้วลงเสียง E เป็นการปิดวรรค ในคำ “ไพรพนม” วรรคที่ 48 ส่วนบาลีแม้ว่าใช้โครงสร้างเดิม แต่มีความแตกต่างในรายละเอียดคือ พบเอื้อนเทิร์นจำนวน 2 ชุด คำ “สา” และ “เร” และจบด้วยเสียง E ตามปกติ จากนั้นส่วนภาษาไทย คำ “แก้ว” เป็นตวัดเสียงเน้นเสียง A “ไกล” เป็นชุดโมทีฟ E-A-D จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 97 วรรคที่ 49 และ วรรคที่ 50 บทที่ 8

วรรคที่ 49 และ 50 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยคำ "เปน" เป็นการเอื้อนเทิร์น และคำคล้ายกัน "ประลม ประโลม" มีการเน้นให้ทำนองต่างกัน โดย"ลม" ขึ้นเสียงสูงคือ A ส่วน "โลม" เป็นเสียง E เพื่อเข้าสู่การลงจบวรรคย่อย พบการเน้นทำนองเสียง A ในคำ "ด้วย" "บาน" "มาลย์" ซึ่งเสียง A ในคำสวดดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของโมทีฟ E-A-D จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นแกนเสียง

ตัวอย่างโน้ตที่ 98 วรรคที่ 51 และ วรรคที่ 52 บทที่ 8

วรรคที่ 51 และ 52 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม หากปรากฏความแตกต่างส่วนรายละเอียดของจำนวนคำ และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “ช่อย” “ชื่น” “ใส” เป็นการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A ส่วน “เทพ”เป็นการเอื้อนยาวเคลื่อนที่ไปสู่เสียงสูงคือเสียง A จากนั้นทำนองเคลื่อนกลับสู่เสียง E ในการลงจบวรรคย่อย ส่วนในวรรคที่ 52 ได้แก่ “แฮท” “พราหมณ์” “สาม” เป็นการเน้นเสียง A ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชุดโมทีฟ E-A-D จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 99 วรรคที่ 53 และ วรรคที่ 54 บทที่ 8

วรรคที่ 53 และ 54 ส่วนบาลีของทั้งสองวรรคมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “โบษขรนี” เน้น “โบษ” และ “ข” ในเสียง A ด้วยการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A ส่วนวรรคที่ 54 ในส่วนภาษาไทยนั้น พบคำว่า “เขียว “ใส” “เกอด” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโมทีฟ E-A-D จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 100 วรรคที่ 55 บทที่ 8

วรรคที่ 55 เป็นวรรคสุดท้ายในส่วนเนื้อความของบทที่ 8 ส่วนบาลีมีโครงสร้างทำนองแบบเดิม และส่วนคำแปลภาษาไทยพบการเน้นคำบางคำด้วยเสียง A ได้แก่ “ขาว” “มี” “ศรี” เป็นการตวัดเสียงต่ำ-สูง D-A ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโมทีฟ E-A-D จากนั้นลงจบด้วยเสียง E ภาพรวมของทั้งสองวรรคมีการใช้เสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 101 วรรคที่ 56 บทที่ 8

วรรคที่ 56 นี้นับเป็นวรรคสำหรับปิดบท และขณะเดียวกันเป็นวรรคสำหรับปิดกัณฑ์มหาพนด้วยประการหนึ่ง ฉะนั้นเห็นได้จากฉันทลักษณ์ที่ใช้คือ “ร่าย” (ฉันทลักษณ์ชนิดเดียวกับการเกริ่นนำ) คำสวดว่า “เอวํ จตุรสฺ ส โปกฺขรณี วณฺเณตฺวา” ซึ่งเป็นการสวดด้วยต้นเสียงเพียงคนเดียว จากนั้นผู้สวดทั้งหมดพร้อมกันในส่วนคำแปลภาษาไทย คำสวด “อันวา อรร จุตฤๅ” ถูกบรรจุภายในโมทีฟ E-A-D โดยคำที่มีเสียงสั้นได้แก่ “จุตฤๅ”ถูกจัดเป็นเสียงสูงแบบพยางค์เดี่ยว(syllabic style) จากนั้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงลักษณะลูกคลื่น ด้วยชุดโมทีฟจำนวนสองชุดต่อเนื่องกัน ของคำสวด “ยีนันน โสต” ต่อเติมด้วยพยางค์ไม่มีความหมาย คือ /ŋoːt/ เพื่อเป็นการแสดงการปิดวรรคย่อย จากนั้นทำนองเริ่มวรรคย่อยใหม่ โดยคำสวด “ก็ พรรณนา” โบษขรณี” ส่วนคำสวดที่บรรจุในชุดทำนองโมทีฟอย่างสั้นและโมทีฟอย่างยาวด้วยการต่อเติมบางส่วนของทำนอง คำสวด “ณี” ถูกแยกออกจากคำสวด “ขรณี” เพื่อสร้างเป็นชุดการเอื้อนยาวมีโครงสร้างเป็นเทิร์น(turn) และต่อเติมด้วยพยางค์ /ŋiː/ เป็นการปิดวรรคย่อย จากนั้นวรรคย่อยถัดมาคือ “อันมีในหิมพานต์” โดย โมทีฟแรกเป็นการบรรจุ

คำ “อันมี” “ในหิม” เป็นชุดโมทีฟ และพานต์ เป็นโมทีฟชุดสุดท้าย ต่อเติมด้วยพยางค์ /taː/ซึ่งเป็นการแยกคำออกจาก “พานต์” ในเสียง A-D

จากนั้นคำสวด “ด้วย” โมทีฟ E-A-D จากนั้นคำสวด “ประการ” คำสวด “การ”นั้นถูกต่อเติมด้วยการพยางค์ /ʔaː/ /haː/ เป็นชุดทำนองขนาดยาว อันมีเสียง E เป็นเสียงแกนทำนอง จากนั้น “ดงง” เป็นการเอื้อนยาว(melismatic style) ด้วยพยางค์เสียง /ʔɯː/ โดยมีโครงสร้างทำนองเป็น D-F-E-D-E และคำสวดสุดท้าย “นี้” เป็นการเปล่งเสียงยาว และตกแต่งด้วยมอร์เดนท์ D-E-D เป็นการปิดทำนองอย่างสมบูรณ์

รูปแบบทำนองในบทที่ 8 นี้พบว่ามีการแยกพยางค์เป็นจำนวนมากอันเนื่องมากจากรากฐานทางฉันทลักษณ์ ด้วยข้อสรุปสองกระแส ได้แก่ กาพย์ (ชนิดไม่บังคับครุลหุ) และฉันท์ ชนิดอินทรวิเชียรฉันท์ อย่างไรก็ตาม การแยกพยางค์ ทำให้เกิดพยางค์ลหุ สอดแทรกไว้ในบทประพันธ์นี้มีเค้าเงื่อนว่าสัมพันธ์กับจังหวะลีลาสระสวยแห่งบทประพันธ์ อนึ่งนอกจากนี้พบว่าคำสุดท้ายต้องเป็นคำครุทั้งสิ้น พบว่าพยางค์ลหุที่เกิดขึ้นเพิ่มเติมนั้นมีการจัดวางไว้ใกล้กับคำสวดวรรคย่อยถัดไป มิได้ติดอยู่กับคำที่เป็นคำสวดหลักแต่อย่างใด จากปรากฏการณ์นี้ทำให้การฟังถูกรบกวนความหมายไม่มากก็น้อย

4.9 องค์ประกอบมูลฐาน

4.9.1 แนวคิดด้านระดับเสียง

บันไดเสียง (scale) ภาพรวมของทำนองทั้ง 8 บท ถึงแม้ว่าการตั้งระดับเสียงจะไม่ตายตัว โดยขึ้นกับความสะดวกของผู้สวด แต่จะมีการตกแต่งคำด้วยกรอบ ของบันไดเสียงที่มีความเสถียรในจำนวน 5 เสียง ในทำนองมีลักษณะควบคุมโดยเสียงศูนย์กลาง อันเป็นลักษณะของ การเปล่งเสียงภาษาบาลี ดังที่เดชา ศรีคงเมือง ได้กล่าวเกี่ยวกับที่มาแห่งระดับเสียงสวด ความว่า

> *ระดับเสียง ภาษาบาลี ซึ่งไม่มีการระบุระดับเสียง หรือกล่าวได้ว่าเป็นการสวดแบบเสียงเดียว (monotonic melody) คล้ายกับการสวดทำนอง สังโยค แบบที่พระสงฆ์ (โดยเฉพาะพระสงฆ์ในวัดมหานิกาย) สวดโดยทั่วไป ฉะนั้น การมีรากฐานจากการดำเนินทำนองแบบเสียงเดียว จึงเป็นรากฐานที่สอดคล้องกับการดำเนินทำนองแบบมีเสียงศูนย์กลางเพียงเสียงเดียวหากทำนองจะเคลื่อนที่ไปหาเสียงที่สูงกว่า หรือต่ำกว่าเสียงศูนย์กลางแล้วต้องกลับมาผ่าน*

เสียงศูนย์กลางเป็นสำคัญ ลักษณะเสียงศูนย์กลางนี้ เป็นส่วนสำคัญ

ระดับเสียงที่ใช้ในทำนองสวดบทที่ 1 นี้ ได้แก่ C#=I, D=II, E=III, F#=IV, และ A=VI และมีช่วงเสียง(range) ระยะกว้างเป็นคู่ 6 minor โดยเสียงแรกของบันไดเสียง (C#) จะเป็นเสียงปิดประโยคทำนอง ส่วนเสียง E ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางของการดำเนินทำนอง อันเป็นตำแหน่งเสียงศูนย์กลางของทำนอง คำสวดแต่ละคำที่ทำนองต้องเคลื่อนที่ผ่านมาเสมอ ส่วนเสียง F# เป็นเสียงเชื่อมไปยังเสียงสูงสุดได้แก่ A เป็นเสียง ซึ่งเสียง A มักเกิดขึ้นเพียงชั่วขณะในคำประเภทลหุ และคำเป็นเท่านั้น และการเอื้อนสำหรับทำนองที่เน้นเสียง A ในระดับเสียงสูงนี้ นับเป็นเสียงที่โดดเด่นในการขยายทำนอง พบในบางส่วนของการดำเนินทำนองที่ต้องการเน้นคำหนึ่งคำใดเป็นพิเศษ อย่างไรก็ตาม ทำนองมักหวนกลับมาสู่เสียง E ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางทำนอง

ลักษณะของปัจจัยดนตรีของทำนองสวดทั้งสองทำนองนั้นมีลักษณะเดียวกันดังต่อไปนี้

1) บันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) ประกอบด้วย C#-D-E-F#-A โดยแต่ละเสียงมีหน้าที่แตกต่างกันดังนี้

C# เป็นเสียงสำหรับปิดสำนวนวรรคทำนอง

D เป็นเสียงใช้แทนเสียง C# ในบางช่วงของทำนองพบเพียงชั่วขณะ นับว่าเป็นโน้ตจรสำหรับบันไดเสียงที่ปรากฏก็ว่าได้

E เป็นเสียงศูนย์กลางของการดำเนินทำนอง(Central Tone)

F# เป็นเสียงผ่านไปยังเสียงสูงสุดคือ A

A เป็นเสียงระดับสูงที่สุดของการดำเนินทำนอง มักเกิดขึ้นเพียงชั่วขณะและเป็นเสียงที่โดดเด่นในการเน้นคำ

2) มีการใช้เสียงหนึ่งเสียงลักษณะเสียงศูนย์กลางทำนอง คือ E
3) การสวดประสานเสียงแนวเดียวกันโดยตลอด (Monophonic Texture)

ตารางแสดงเสียงโครงสร้างทำนอง วรรคที่ 1 บทที่ 1

		A											
							F#		F#				
	E				E			E			E	E	E
D			D	D		D				D			
คจฺ	ฉนฺ	-	-	โต	-	-	โส	-	-	ภา	-	/ŋ/	-

	A						A				
F#		F#						F#			
			E		E				E		E
										D	
				C#		C#					
ร	-		ทวา	-	-		ha	-	-	โช	-

4.9.2 ลักษณะจังหวะ
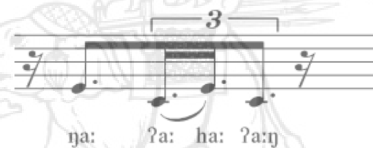
การดำเนินทำนองสวดมีลักษณะจังหวะลีลาแบบอิสระ(free rhythm) ไปโดยตลอด ซึ่งไม่สามารถกำหนดมาตราในการเคาะจังหวะ(beat)ได้ ทั้งนี้ท่วงทำนองที่เกิดขึ้นนั้น มีมูลเหตุจากการร้อยเรียงคำสวดแต่ละคำ โดยคำสวดดังกล่าวมีการตกแต่งด้วยเม็ดพราย(embellishment) บางคำไม่มีการตกแต่งใด ๆ เมื่อระยะของการคำเหล่านั้นจัดให้เรียงร้อยกันแล้ว จึงเกิดเป็นทำนองอิสระดังกล่าว ระยะหรือมาตราของโน้ตประจำคำสวดต่าง ๆ สามารถอนุมานได้จากวิเคราะห์ทำนองจากการบันทึกโน้ต พบว่าเกิดการจัดสรรจังหวะโดยมีพื้นฐานจากค่าความยาวโน้ตแตกต่างกันสองลักษณะ ได้แก่ ♩

(quarter note) หรือมากกว่า มักเป็นตำแหน่งของคำครุ ในภาษาบาลี และคำเป็นในส่วนภาษาไทย ♪ (eighth note) หรือ ♬ (sixteenth note) มักเป็นตำแหน่งของคำลหุ ในภาษาบาลี และคำตายในส่วนภาษาไทย อย่างไรก็ตามเมื่อการสวดมีจังหวะความช้าเร็วเปลี่ยนแปลง สัดส่วนของโน้ตอาจมีการผันแปรได้แต่จะเป็นสัดส่วนต่อกันยังระหว่างคำแต่ละประเภทคงเหมือนเดิม

4.9.3 เม็ดพรายของทำนอง (musical embellishments)
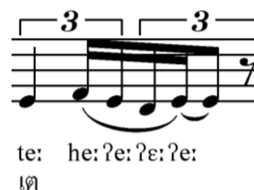
ในการตกแต่งคำสวดในบทที่ 1 นี้ แต่ละคำนั้นพบว่ามีการใช้กลวิธีการตกแต่งคำ สรุปได้ดังนี้

ตัวอย่างโน้ตที่ 102 ตัวอย่างทำนองมอร์เดนท์(mordent)



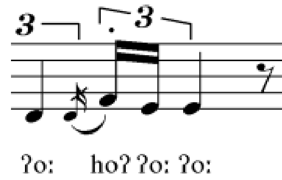
ในการระบุชื่อเม็ดพรายนี้ว่า มอร์เดนท์ (mordent) นั้น เป็นการใช้คำทางดนตรีคลาสิกตะวันตกโดยอนุโลมเท่านั้น เนื่องจาก ลักษณะของมอร์เดนท์แท้จริงนั้นจะมีการลักษณะของเสียงที่สั้นและเร็ว บางเอกสารใช้ภาษาไทยว่า "เสียงพรม"[11] กรณีของงานวิจัยนี้พบว่าการตกแต่งลักษณ์คำสวดกับกลวิธีพิเศษนี้มีความคล้ายคลึงกัน จะแตกต่างด้านสำเนียงการปฏิบัติในแง่ความช้าเร็วเท่านั้น งานวิจัยนี้ของใช้คำศัพท์ทางดนตรีดังกล่าวในการอธิบายปรากฏการณ์ตกแต่งคำสวด

ตัวอย่างโน้ตที่ 103 ตัวอย่างโน้ตเอื้อนเทิร์น (turn)
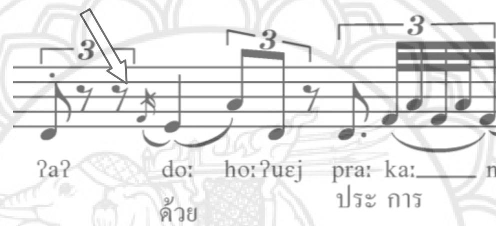


[11] พระเจนดุริยางค์, 2527: 130

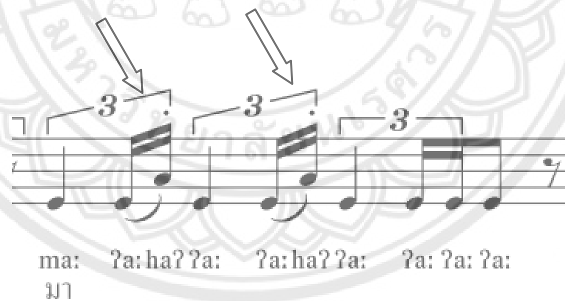
ตัวอย่างโน้ตที่ 104 ตัวอย่างโน้ตเอื้อนเทิร์นย้อนกลับ (Inverted Turn)



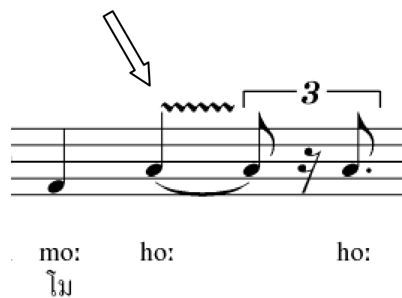
ตัวอย่างโน้ตที่ 105 ตัวอย่างโน้ต ตวัดเสียง (Acciaccatura)
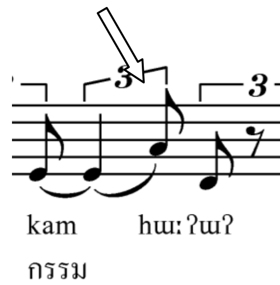


ตัวอย่างโน้ตที่ 106 ตัวอย่างโน้ต ชะงักเสียง (Staccato) เสียงชะงักในลำคอ /-ʔ/
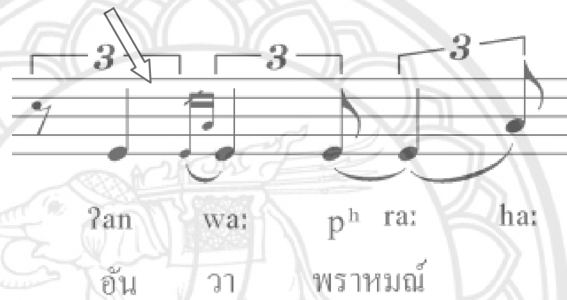


ตัวอย่างโน้ตที่ 107 ตัวอย่างโน้ตคลอนเสียง (shivering sound)



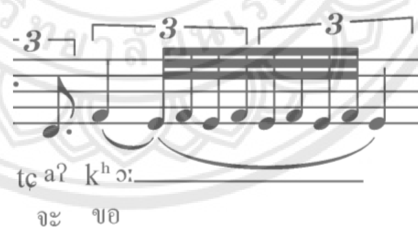
ตัวอย่างโน้ตที่ 108 เสียงนาสิ(nasal sound)



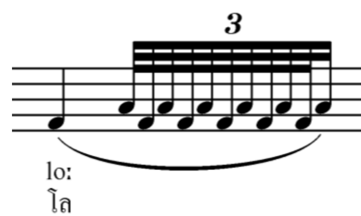
ตัวอย่างโน้ตที่ 109 พรมเสียง



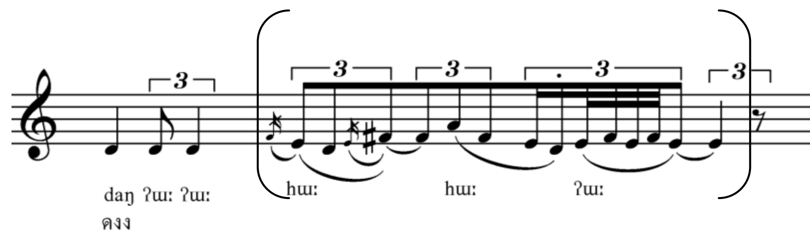
ตัวอย่างโน้ตที่ 110 รัวเสียง(upper trill)



ตัวอย่างโน้ตที่ 111 รัวเสียง(lower trill)



ตัวอย่างโน้ตที่ 112 การเอื้อนยาว (melismatic style)
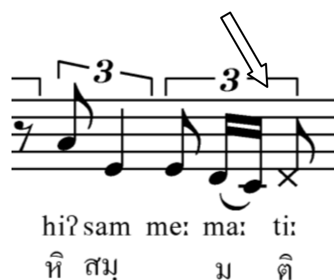


เสียง "เหน่อ"

เสียงเหน่อในที่นี้เป็นคุณลักษณ์ของเสียง(timbre) พิเศษที่ใช้เป็นการตกแต่งคำสวด พบในทำนองสวดมหาชาติคำหลวง ซึ่งเสียงดังกล่าวเป็นเสียงคล้ายกับเสียงพูดเปล่งในคำสวดคำใดคำหนึ่งลักษณะพยางค์เดียวค่อนข้างสั้น มีความแตกต่างจากเสียงเชิงขับร้องที่สามารถระบุระดับตามระบบแห่งดนตรี ฉะนั้นการระบุระดับเสียง "เหน่อ" ดังกล่าวอย่างแน่ชัดเหมือนกับเสียงโน้ตต่าง ๆ ในทำนองการสวดนั้นทำได้ยาก อย่างไรก็ตามเสียงเหน่อนี้พบได้อยู่บ่อยครั้งในทำนองสวด จนไม่สามารถละเลยคุณลักษณะเสียงเช่นได้ ในการบันทึกโน้ตจึงเป็นการระบุเพียงประมาณการในระดับเสียง D หรือในความเป็นจริงอาจต่ำกว่านั้น ผนวกกับประเด็นทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับที่มาของชนชาติไทย สุจิตต์ วงศ์เทศ [12] ได้วินิจฉัย "เสียงเหน่อ" ในฐานะของร่องรอยความเก่าแก่ของสำเนียงพูดของคนไทยในสมัยอยุธยา ซึ่งยังปรากฏอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ในการพากย์และเจรจาโขน ความว่า

> สำเนียงที่ว่า *"**เหน่อ**"* นี่แหละ คือ***สำเนียงหลวงของกรุงศรีอยุธยา*** หมายความว่า พระเจ้าแผ่นดินก็ดี ไพร่ฟ้าประชาราษฎรส่วนมากก็ดี ล้วนตรัสและพูดจาในชีวิตประจำวันด้วยสำเนียงอย่างนี้ ดังมีร่องรอยเป็น "ขนบ" อยู่ในการละเล่นโขน เมื่อถึงเจรจาโขน ที่ต้องใช้สำเนียง*"**เหน่อ**"* สืบเนื่องมาถึงทุกวันนี้ ถ้าใช้สำเนียงกรุงเทพฯทุกวันนี้ถือว่า "ผิดขนบ"

ตัวอย่างโน้ตที่ 113 ตัวอย่างโน้ตเสียง "เหน่อ" ในคำสวด "ติ"



[12] สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2548: 250

เม็ดพราย (embellishments) ในแง่ของทำนองดนตรีของทำนองสวดนั้นปรากฏการใช้การตกแต่งทำนองด้วยเม็ดพรายต่าง ๆ ได้แก่ มอร์เดนท์ (mordent), เทิร์น (turn), ตวัดเสียง (acciaccatura), ชะงักเสียง (staccato) คลอนเสียง (shivering sound) เสียงนาสิก(nasal sound) รัวเสียง (trill) เอื้อนยาว (melismatic) และ “เสียงเหน่อ” เม็ดพรายเหล่านี้ถือเป็นกระบวนการสำคัญในการดำเนินทำนองสวด ปรากฏแทรกอยู่ในฐานะกลวิธีตกแต่งทำนองอันเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่ง นอกจากนี้ยังเป็นรายละเอียดที่แสดงถึงทักษะความชำนาญที่ผู้สวดที่ต้องมีการฝึกฝนสวดอย่างจริงจัง เพื่อให้ได้คุณภาพเสียงและสำเนียงเป็นไปตามขนบการสวดสืบทอดจากสมัยอยุธยา อนึ่ง ในสมุดไทยโบราณบันทึกการสวดมหาชาติคำหลวงที่ตกทอดมายังกรมการศาสนานั้นปรากฏสัญลักษณ์ลายเส้นต่าง ๆ แสดงคัมภีร์ควบคู่ไปกับคำสวดภาษาบาลีและภาษาไทย โดย สมุดไทยนี้จะใช้ที่อ่านขณะสวด โดยแต่ละเม็ดพรายจะมีสัญลักษณ์เฉพาะเพื่อใช้เตือนความจำผู้สวด ซึ่งจะกล่าวต่อไปในส่วนการบันทึกโน้ต

4.10 โครงสร้างรูปแบบ

4.10.1 ฉันทลักษณ์คำประพันธ์

รูปแบบ (Form) รูปแบบโครงสร้างโดยรวมระดับบทมีการจัดเป็นส่วน 2 ส่วนหลัก ได้แก่ ส่วนเกริ่นนำ(introduction) และส่วนเนื้อความ(content) โดยส่วนเกริ่นนำนี้จะนำสวดด้วยหัวหน้าสวดผู้เป็นต้นเสียง แล้วจึงรับด้วยผู้สวดสมทบไปจนกระทั่งจบบท

กฎระเบียบการเปล่งเสียง คำประเภทครุ-ลหุ(stressed and non-stressed syllable) ของภาษาบาลี และคำเป็น-คำตาย(checked syllable and non-checked syllable) ส่วนภาษาไทย สามารถอนุมานถึงหลักพื้นฐานของการก่อตัวของรูปแบบจังหวะ(rhythm) ด้วยลักษณะการจัดสรรการขยายทำนองของคำ“ครุ” ในบาลี และ “คำเป็น” ในภาษาไทย จะเป็นส่วนที่สามารถต่อเติม(melodic prolongation)ทำนองให้กว้างไกล มากกว่า คำลหุ หรือคำตาย ที่ไม่พบการต่อเติมทำนองเลยซึ่งเป็นเสียงพยางค์เดี่ยว(syllabic style) รูปแบบภายในของกระบวนทำนองมีผลจากฉันทลักษณ์ทางภาษาเป็นหลัก ได้แก่ ฉันท์ ซึ่งเป็นร้อยกรองที่มีระบบการเปล่งเสียงแน่นอน คือ ครุ-ลหุ (stress and non-stress word) จากหลักการดังกล่าวส่งผลไปยังแนวทางสร้างทำนองส่วนคำแปลภาษาไทยอีกด้วย คือ พิจารณาตามชนิดคำสวด คำเป็น-คำตาย(checked syllable and non-checked syllable)

สามารถสรุปได้ดังนี้ ประการแรก ในตำแหน่งคำครุและคำเป็น พบการต่อเติมทำนอง (melodic prolongation) (หากไม่มีการต่อเติมอย่างน้อยที่สุดพบการเปล่งเสียงยาว) ส่วนจะต่อเติมมากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นกับการควบคุมของรูปแบบโครงสร้างโดยรวมของประโยคทำนอง ซึ่งเท่ากับคำสวดภาษาบาลีหนึ่งบาท กับส่วนคำแปลภาษาไทย (มีความยาวไม่แน่นอน ตามชนิดของฉันทลักษณ์) โดยส่วนที่มีการต่อเติมยาวมากที่สุดมักพบในการปิดวรรคทำนองของแต่ละบทสวด ประการที่สอง พบว่าไม่มีต่อเติมทำนองในคำชนิดคำลหุและคำตาย เพียงออกเสียงพยางค์เดี่ยว ๆ ผ่านไปอย่างรวดเร็ว จากเกณฑ์เหล่านี้ นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า กฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ทำให้เกิดระยะหรือมาตราจังหวะ(duration)ก่อตัวขึ้นเป็นลีลาทำนอง (Rhythm) อันเป็นองค์ประกอบหลักส่วนหนึ่งของการเกิดทำนอง จนทำให้เกิดรูปแบบกระบวนทำนอง(melodic form)และรูปแบบโครงสร้างทำนองโดยรวม (formal structure)

1.1 แนวคิดด้านรูปแบบ (Concept of Form)

รูปแบบทางฉันทลักษณ์(Form of Poetry) พบว่าในการสวดสามารถแบ่งเป็นบทได้จำนวน 8 บท (โดยบทที่ 2 และ 3 มีความยาวมาก และใช้เวลาสวดต่อเนื่องกันนาน จึงมีการแยกออกเป็นสองบททั้งนี้ทั้งสองบทมีฉันทลักษณ์ชนิดเดียวกัน และมีเนื้อความต่อเนื่องกัน) จากการศึกษาพบว่า ถึงแม้แต่ละบทมีการแปลออกเป็นฉันทลักษณ์ไม่ซ้ำกัน แต่ในบาทแรก ของการแปลภาษาบาลีเป็นภาษาไทยนั้น จะใช้ “ร่ายยาว” เสมอ ข้อปรากฏนี้ทำให้วินิจฉัยได้ว่า การใช้ร่ายยาวมีความเหมาะสม สำหรับการเกริ่นนำก่อนเข้าสู่รายละเอียด เพื่อบอกผู้ฟังถึง สิ่งที่จะปรากฏอยู่ในเนื้อหาของบทของเหตุการณ์ในเนื้อความของแต่ละบท นอกจากนี้ยังเป็นพื้นที่ แห่งการสร้างความน่าสนใจ กล่าวคือ ช่วงเกริ่นนำนี้ จะเป็นช่วงที่รวบรวม กลเม็ดที่จะปรากฏ ในบทบรรจุไว้ในช่วงนี้ทั้งหมด ในลักษณะที่เต็มไปด้วยการต่อเติม ท่วงทำนองที่มีความกว้างไกล กว่าที่พบในบท หัวหน้านักสวดจะขึ้นสวดนำเพียงผู้เดียว และทำนองสวดได้ประดิษฐ์ ท่วงทีลีลาของการสวดไว้อย่างประณีต นับเป็นการดำเนินทำนอง แบบจังหวะอิสระ(free rhythm)

4.10.2 โครงสร้างรูปแบบทำนอง

ภาพรวมของรูปแบบโครงสร้างทำนองเห็นได้จากการจัดให้มีการเกริ่นนำ(introduction) โดยผู้นำสวดเดี่ยวในส่วนบาลี โดยพบว่าจะสวดนำตลอดทั้งวรรคบาลีหรือเพียงครึ่งวรรค จากนั้นผู้สวดสมทบสวดพร้อมกันไปโดยตลอดทั้งบทซึ่งนับเป็นส่วนเนื้อหาประจำบท (body of content) นี้เป็นรูปแบบแนวการปฏิบัติการสวด อย่างไรก็ตามพบว่าส่วนฉันทลักษณ์ได้จัดรูปแบบทางการประพันธ์

ไว้แล้วเช่นกัน ได้แก่การจัดให้มีการเกริ่นนำก่อนเข้าสู่เนื้อหาประจำบท ด้วยฉันทลักษณ์ประเภทร่ายยาว โดยมีความยาวเป็นหนึ่งวรรคภาษาบาลี และหนึ่งช่วงเนื้อหาคำแปลภาษาไทย

นอกจากนี้ทำนองการลงจบของแต่ละบท (closing part) ยังจัดทำนองให้แสดงออกถึงการลงจบ ซึ่งได้แก่การขยายทำนองด้วยเม็ดพรายขนาดยาวกว่าในเนื้อหาของบท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างโน้ตที่ 114 ตัวอย่างทำนองเกริ่นนำ บทที่ 4

ตัวอย่างโน้ตที่ 115 ตัวอย่างทำนองลงจบ วรรคที่ 6 บทที่ 6

4.10.3 รูปแบบทำนองในส่วนภาษาบาลี

จากการพิจารณาทำนองพบว่าส่วนภาษาบาลีมีการดำเนินทำนองที่มีรูปแบบค่อนข้างชัดเจน สังเกตได้จากการดำเนินทำนองที่มีแนวทางการดำเนินทำนองซ้ำกันในกระบวนจัดสรรการขยายทำนอง เนื่องจากภาษาบาลีมหาชาติคำหลวงนั้นเป็นฉันทลักษณ์ร้องกรองได้แก่ ฉันท์ ฉะนั้นการจัดอักษรมีระบบวรรคซึ่งนำไปสู่การจัดกระบวนทำนองที่สอดคล้องกับวรรคคำประพันธ์ จึงเกิดเป็นรูปแบบขึ้น อย่างไรก็ตามในส่วนของคำแปลภาษาไทยนั้นพบว่า หากฉันทลักษณ์เป็นประเภทร่าย (นับเป็นฉันทลักษณ์ที่พบมากกว่าชนิดอื่น) ในการแปลภาษไทยนั้นปรากฏฉันทลักษณ์หลากหลาย ซึ่งมีทั้งฉันทลักษณ์ที่การจัดสัมผัสคำรัดกุมและยืดหยุ่นมากน้อยแตกต่างกัน ในการวิเคราะห์พบว่าส่วนคำแปล

ภาษาไทย ซึ่งการแปลถอดความหมายภาษาบาลีซึ่งเป็นตัวตั้ง ให้ออกเป็นฉันทลักษณ์ชนิดต่าง ๆ นั้น เมื่อดำเนินทำนองสวดแล้ว ค่อนข้างมีความอิสระไปตามคำสวด อย่างไรก็ตามรูปแบบของทำนองได้ปรากฏให้เห็นพอสมควรจากลักษณะการปิดวรรคย่อยและวรรคใหญ่ที่อาศัยการต่อเติมทำนองอย่างใดอย่างหนึ่งให้เกิดความโดดเด่น จากหลักการนี้สันนิษฐานได้ว่าเป็นกระบวนการจัดโครงสร้างรูปแบบทำนองที่เกิดขึ้นในทำนองสวด

ตัวอย่างโน้ตที่ 1 ทำนองสวดภาษาบาลี บทที่ 8

จากตารางแสดงให้เห็นถึงการจัดสรรทำนองให้เป็นรูปแบบโดยอาศัยเสียงโครงสร้างหลักและการตกแต่งทำนองอย่างเดียวกัน ในที่นั้นได้แก่ การเอื้อนเทิร์น(turn) และ รัวเสียง(trill)

ตัวอย่างโน้ตที่ 2 การเปรียบเทียบรูปแบบทำนองสวดส่วนภาษาบาลี บทที่ 2

จากนี้ไปเป็นการนำเสนอโครงสร้างทำนองสวดทั้งในส่วนคำภาษาบาลีและแปลคำภาษาไทย โดยแยกพิจารณาชนิดของฉันทลักษณ์แต่ละชนิด
ในการวิเคราะห์เพื่อพิจารณาทำนองฉันทลักษณ์แต่ละชนิดมีการดำเนินทำนองเหมือนกันหรือแตกต่างกันอย่างไร

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 1

2

tɕ
ʔat t^{h}a: sa: ʔat u: taŋ hɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:_ ʔiʔ si:ŋ hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯʔʔɯ: ʔɯ:_
อทฺ ท ส อจุ จุ ตํ อิ สี

3

t^{h}i: sa: wa:_ ha: ʔa: na: taŋ ʔɯ: ʔɯ: p^{h}a: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:_ ma: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: hɯ: rat hɯ:_ t^{h}a: wa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: $tɕ^{h}$o: ʔo: ʔo: hoʔ ʔo: ʔo:
ทิ สุ วา น ตํ ภา มา ร ทุ วา โช

4

sam mo: ho: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:j t^{h}i: ʔiʔ_ siʔ ʔi: hiʔ ʔi: na: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: sa: ʔa: ha: ʔa: ʔaʔ
สมฺ โม ทิ อิ สิ นา ส ห

5

kat tɕi: nu: p^{h}o: to: ʔo: ho: ʔo: ho: ʔo:______ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: kuʔ saʔ ʔa: laŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ:
กจฺ จิ นุ โภ โต กุ ส ลํ

6

kat tɕi: nu: p^{h}o: to: ʔo: ho: ʔoʔ ho: ʔo:______ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔaʔ na: ha: ʔa: maʔ ʔaj jaŋ__ hɯ: ʔɯʔ
กจฺ จิ นุ โภ โต อ นา ม ยํ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 1 (ต่อ)

7

kat tɕi: ʔu:n_ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕʰ e:___ he: ʔe:___ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: na: ʔaʔ haʔ ʔa:j ja: haʔ_ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pe: he: ʔe: tʰaʔ

กรุ จิ อุญ ฉ น ยา เป ถ

8

kat tɕi: mu:_ ʔu: hu: ʔu: ʔu: laʔ pʰa: la: ha:___ ha: ʔa:___ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pʰaʔ ho: ho: ʔo: ʔo: ʔo: hoʔ ʔo: ʔu:a

กรุ จิ มูล ผลา พ หู

9

kat tɕi: da:ŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: sa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: tɕ a: ma: ka: sa: ha: ʔa:

กรุ จิ ทำ สา จ ม ก สา

10

ʔup paʔ ʔa: me:__ʔe: he: ʔe: he: ʔe:___ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: wa: siʔ ʔi: hiʔ ʔi: riŋ hɯ:_ʔɯ: hɯ:_ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: pa: ha: ʔaʔ

อปุ ป เม วา สิ รึ ส ปา

11

wa: ʔa: ne: ʔe: ʔe: pʰ a: ʔa: ʔa:__ haʔ ʔa: ʔa:___ ŋa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔɯ: la: miʔ ʔe: kʰ a: ʔa: ha:

ว เน พาหุ มิ คา

12

kat tɕi: hiŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa:___ ha: ʔa:___ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: na: wit ʔɯ: tɕʰ a: ti: hi: ʔi:

กรุ จิ หึ สา น วิชุ ช ติ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 2

2/นำ

ku: -a sa: ʔa: la:n tɕe: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: wan no: pʰra:m hɯ: ʔɯ: me: he: ʔe:

กุ ส ลญฺ เจ ว โน พฺรหฺเม

3

ʔa: tʰo: pʰra:m me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔaʔ na: ha: ʔa: maʔ ʔa: jan hɯ: ʔɯʔ

อ โถ พฺรหฺเม อ นา ม ยํ

4

ʔa: tʰo: ʔun ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: cʰe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: na: ʔaʔ ha: ʔaj ja: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pe: he: ʔe:m miʔ

อ โถ อุญฺ เฉ น ยา เป มิ

5

ʔa: tʰo: mu: ʔu: hu: ʔu: ʔu: laʔ pʰa la: ha: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pʰaʔ hu: hu: ʔu: ʔu: ʔu: huʔ ʔu: ʔu:a

อ โถ มูล ผลา พ หู

6

ʔaʔ tʰo: da:ŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: ha: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: tɕa: ma: ka: sa: ha: ʔaʔ

อ โถ ทํ สา จ ม ก สา

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 2 (ต่อ)

7
ʔap pa: ʔa: me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe:___ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: wa: siʔ ʔi: hi: ʔi: liŋ hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: pa: ha: ʔa:
อปฺ ป เม ว สิ รี ส ปา

8
waʔʔa: ne: ʔe: ʔe: p^ha: ʔa: ʔa:__ haʔʔa: ʔa:__ ŋa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔɯ: la: miʔʔe: k^ha: ʔa: ha: ʔa: haʔʔa: kin na:______ ha: ʔa:_____ ʔa: ʔa: ʔa:__ haʔ ʔa: ne: he: ʔe:
ว เน พาหุ มิ คา กิณฺ เณ

9
hi:ŋ hɯ: ʔɯ: sa: ha: ʔa: maj ʔi: ʔi: haŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: na: wit ʔɯ: $t\text{ɕ}^h$a: ti: hi: ʔiʔ
หึ สา มยฺ หํ น วิชฺ ช ติ

10
p^ha: haʔʔa: ʔa: hu: ʔu: ʔu: ni: wat sa: pu: k^ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: niʔ
พ หู นิ วสุ ส ปุ คา นิ

11
ʔat sa: ʔa: me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe:___ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: sam maʔ ʔaʔ to:____ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ma: ma: ʔaʔ
อสฺ ส เม สมฺ ม โต ม ม

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 2 (ต่อ)

12

na: haʔ ʔa: ʔa: pʰiʔ tɕʰa: na: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa:______ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: miʔ ʔup pan ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: naŋ hɯ: ʔɯ:

นา ภิ ชา นา มิ อุปฺ ปนฺ นํ

13

ʔa: haʔa: ʔa: pʰa: tʰaŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔam ma: no: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ram hɯ:m ʔɯ:m maŋ hɯ: ʔɯ:

อา พา ธํ อ ม โน ร มํ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 3

1/นำ

sa: wa: kʰa: tan te: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ma: ha: pʰra: mhɯ: ʔɯ: me: ʔe: ʔe: ʔe: he: ʔe:

สฺวาค ตนฺ เต มหา พฺรหฺเม

2

ʔa: haʔ ʔa: ʔa: tʰo: te: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔa: tʰuʔ ra: ha: ʔa: kʰaʔ ta:ŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:

อ โถ เต อ ทุ ราค ตํ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 3 (ต่อ)

3
ʔan ʔɯ: hɯʔ ʔɯ: ʔɯ: to: ʔo: ho:ʔo: ho:ʔo: ʔo:ʔo:ʔo:ʔo: pa: wi: sa: pʰa: tʰan hɯ:ʔɯ: te: ʔe: ʔe:ʔe:ʔe: he:ʔe:
อนุ โต ป วิ ส ภ ทนุ เต

4
pa: haʔ ʔa: ʔa: tʰe: ʔe: ʔe: he: ʔeʔʔe: pak kʰa: ʔa: ʔa:ʔa:ʔa:ʔa: laʔ ʔa: ja: t ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯʔɯ:ʔɯ: sut te: he: ʔe:
ปา เท ปกฺ ขาล ยสุ สุ เต

5
tin hɯʔ ʔɯ:ʔɯ: duʔ ka: ʔa: ha:ʔa: ha:ʔa: ʔa:ʔa: ʔa:ʔa: niʔ pi: ja: ha:ʔa: la: ʔa: ʔa:ʔa:ʔa: ha: ʔa: niʔ
ติณฺ ฑุ กา นิ ปิ ยา ลา นิ

6
ma:ʔu: haʔʔa: ʔa: tʰu: ke: ka: ʔa: ha:ʔa: ha:ʔa: ʔa: ʔa:ʔa:ʔa: saʔ ma: ha: ʔa: riʔ jo: ʔo:ʔo: ʔo:ʔo: ho:ʔo:
ม ธุ เก กา ส มา ริ โย

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 3 (ต่อ)

7

pʰa: la: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ni ʔut tʰa: kap pa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: niʔ

ผลา นิ ขุทฺ ท กปฺ ปา นิ

8

pʰun hɯʔ ʔɯ: ʔɯ: tɕʰa: pʰram me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: wa: raŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: wa: raŋ hɯ: ʔɯ:

ภุญฺ ช พฺรหฺเม ว รํ ว รํ

9

ʔi: hiʔ ʔi: ʔi: tʰaŋ piʔ pa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: niʔ jaŋ hɯ: ʔɯ: siʔ taŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ:

อิ ทํ ปิ ปา นิ ยํ สิ ตํ

10

ʔa: haʔ ʔa: ʔa: kʰaʔ taŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: kʰi: ri: khab pʰa: ra: ha: ʔa:

อา ค ตํ คิ ริ คพฺ ภ รา

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 3 (ต่อ)

11

ta: ha: ʔa: to: ʔo: ʔo: pi: wa: ma: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pʰram hɯ:ʔɯ: me: he: ʔe:

ต โต ปิ ว มหา พฺรหฺเม

12

saʔ tɕe: ta: waŋ ʔɯ: hɯ:ʔɯ: hɯ:ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔaʔ phiʔ kaŋ hɯ: ʔɯ: khaʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi: hi: ʔi: tiʔ

ส เจ ต วํ อ ภิ กฺงฺ ข สี ติ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 4

1/เกริ่น รับ

tɕʰu: hu: ʔu: hu: ʔu: - a huŋ ŋu: - a hu: ʔu: ʔu: ʔu: - a hu: ʔu: ʔu: - a tɕʰa: ko: ʔo: - a ʔo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ho: ʔo:-a ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa:
ชู ช โก อา ห

2

pa: ti:k kʰa: hi: taŋ jaŋ hɯ:___ hɯ: ʔɯ:___ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰin hɯ: ʔɯ: naŋ hɯ: ʔɯ: pʰo: ho: ʔo: to: ʔo: ʔo:
ป ฏิฆุ ค หิ ตํ ยํ ทินฺ นํ โภ โต

3

sap pʰat sa: ʔak kʰi: jaŋ hɯ:___ hɯ: ʔɯ:___ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: kat taŋ hɯ: ʔɯʔ
สพฺ พสฺ ส อคฺ ฆิ ยํ ก ตํ

4

sa: ʔa: ʔan aj jat saʔ saʔ kaŋ hɯ:___ hɯ: ʔɯ:___ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: put taŋ hɯ: ʔɯ:
สญฺ tɕʰช ยสฺ ส ส กํ ปุตฺ ตํ

5

si: wi: hi: wip pa: wa: ha:___ ha: ʔa:___ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: siʔ taŋ hɯ: ʔɯ:
สี วี หิ วิปฺ ป วา สิ ตํ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 4 (ต่อ)

6
taʔ maː ʔaː ʔaː haːŋ ʔɯː hɯː ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː tʰat saʔ naʔ maː haː ʔaː kʰaʔ toː ʔoː ʔoː ʔoː ʔoː hoː ʔoː
ต ม ห ทสฺ ส น มา ค โต

7
jaː haʔ ʔaː ʔaː tʰiʔ aː naː ʔaː haː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː siʔ saŋ hɯː ʔɯː saː meː ʔeː ʔeː ʔeː ʔeː heː ʔeː tiʔ
ย ทิ ชาtɕʰ นา สิ สํ ส เม ติ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 5

1 นำ
taː ʔaː ʔaː ʔaː haŋ ŋaː haː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː paː soː ʔoː ʔoː hoː ʔoː ʔoː ʔoː ʔoː hoː ʔoː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː haː ʔaː haʔ ʔaː ʔaʔ
ตา ป โส อา ห

เดี่ยว 2
hɯː naʔ pʰaʔ ʔaː waː - ŋ ʔɯʔ ʔɯː ʔeː ʔeː heː ʔeː ʔeː heŋ ŋeː ʔeː heː ʔeː ʔeː heː ʔeʔ ʔeː ŋ ŋeː ʔeː heː ʔeː heː ʔeː ʔeː ʔeː tiʔ ʔiː - a puː ʔoː hoː ʔoː -ʔɯːanʔɯː neː heː ʔeː ʔeː jaː ʔaːt tʰaːŋ ŋɯː ʔɯː ʔɯː
น ภ วํ เอ ติ ปุญ ญศ ถํ

พร้อม

3
siː wiː raː tɕʰat ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː tʰat saʔ ʔɯː neː saː naŋ
สิ วี รา ชสฺ ทสฺ ส เน ส นํ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 5 (ต่อ)

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 5 (ต่อ)

8

ʔaʔ tʰa: wa: ta: jo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ma: ta: ŋa: put te:

อ ถ วา ต โย มา ตา ปุตฺ เต

9

ʔa: la:n ja: ne: he: ʔe: ʔe: ʔe: tuʔ ma: ŋa: kʰa: to:

อ ลญฺ ญฺ เน ตุ มา ค โต

10

na: tat sa: pʰo: kʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: -j wit tɕʰa:n ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ti: hi: ʔiʔ

น ตสฺ ส โภ คา วิชฺ ชนฺ ติ

11

tʰa: na: tʰa:n ja: - n hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕ a: pʰ ram me: ma: na:

ธ น ธญฺ ญ จ พฺราหฺมณา

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 6

1 นำ

taŋ sut ta: wa: ʔa: haʔ tɕʰu: -a hu: ʔu: hu: ʔu: - a huŋ ŋu: hu: ʔu: ʔu: ʔu: - a hu: ʔu: ʔu:__ a tɕa: ko: ʔo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:a

คํ สุตฺวา อา ห ชู ช โก

2 นำ

ʔa: kut tʰa: ru: pa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ha:ŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰo: ho: ʔo: to: ho: ʔo:

อ กุฏ ธ รู ปา หํ โภ โต

3

na: ʔa: haŋ ja: ha: ʔa: ʔa: ʔa: tɕ iʔ tu: ma: ŋa: kʰa: to:

น หํ ยา จิ ตุ มา ค โต

4

sa: ʔa: ʔa: hu: a:t hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: na: ma: ri: ja: ha: ʔa: naŋ

สา หุ tʰ ทสุ ส น ม ริ ยา นํ

5

san ni: wa: so: ho: ʔo: ʔo: ʔo: sa: tʰ a: ŋa: su: kʰo:

สนฺ นิ วา โส ส ทา สุ โข

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 6 (ต่อ)

6

ʔa: t^{h}it sa: pup p^{h}o: ho: ʔo: ʔo: ʔo: si: wi: ra: ha: ʔa: tɕ^{h}a:

อ ทิสฺ ส ปุพฺ โพ สี วิ รา ชา

7

si: wi: hi: wip pa: wa: — ha: — ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: si: to: ho: ʔo:

สิ วี หิ วิปฺ ป วา สิ โต

8

ta: ma: ha: - ŋ hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: t^{h}at sa: na: ma:ŋ ŋa: k^{h}a: to:

ต ม หํ ทสฺ ส น มา ค โต

9

ja: t^{h}i: tɕ^{h}a: na: ha: ʔa: ʔa: ʔa: si: saŋ ŋe: sa: me:

ยา ทิ ชา นา สิ สํ ส เม

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 7

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 8

1 นำ

hat tʰak ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: paʔ sa: ʔa: ʔa: ʔa: re: ta: wa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:

หตุ ถํ ป สา เร ตฺวา

พร้อม

ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:

อา ห

2

ʔe: ja: he: ʔe: ʔe: sa: se: lo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: wu:a ma: ha: ʔa: ʔa: pʰra:-m hɯ: ʔɯ: me: he: ʔe:

เอ ส เส โล มหา พรหฺม

3

pap pʰa: to: kʰan hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰa: ma:n ŋa: tʰa: no:

ปพฺ พ โต คนฺ ธ มา ท โน

4

jat tʰa: we: ʔet san hɯ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ta: ro: ra: ha: ʔa: tɕʰa:

ยตฺ ถ เวสฺ สนฺ ต โร รา ชา

5

sa: ha: put te: he: ʔe: ʔe: ʔe: hi:t sam me: ma: ti:

ส ห ปุตฺ เต หิ สมฺ ม ติ

6

tʰa: ren to: pʰra:m ha: ʔa: ʔa: ʔa:m ma: na: wan hɯ: ʔɯ: naŋ

ธา เรนฺ โต พรหฺมณ วณฺ ณํ

7

ʔa: ʔa: ʔa: sat tʰa:n hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕa: ma: san ne: tɕʰa: taŋ

อา ส ทญฺ จ ม สญฺ ฉ ฏํ

8

tɕam ma: wa: si: hi: ʔi: ʔi: ʔi: tɕʰa: ma: se: he: ʔe: tiʔ

จมฺ ม วา สี ฉ มา เส ติ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 8 (ต่อ)

9 $tɕ^{h}$a: ʔa: ta: we: t^{h}aŋ hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: naʔ mat ʔɯ: ne: sa: ti: ชา ต เว ทํ น มสฺ ส ติ	10 ʔe: te: nin la: ha: ʔa: ʔa: ʔa: pa: t^{h}it ʔɯ: ne: san ti: เอ เต นิ ลา ป ทิสฺ สนฺ ติ
11 na: na: ha: ʔa: ʔa: ʔa: p^{h}a: la: t^{h}a: ra:ŋ ŋa: t^{h}u: ma: นา นา ผ ล ธ รา ทุ มา	12 ʔuk k^{h}a: ta: ʔap ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: p^{h}a: ku: ta: ha: ʔa: waʔ อุคฺ ค ตา อพฺ ภ กู ฏา ว
13 niʔ la: ʔan ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: $tɕ^{h}$a: na: pap ʔɯ: me: p^{h}a: ta: นิ ลา อญฺ ช น ปพฺ พ ตา	14 t^{h}a: wa: sa: ka:n na: ha: ʔa: ʔa: ʔa: k^{h}a: t^{h}i: hi: ʔi: ra: ธ วสฺ ส กณฺ ณา ข ทิ รา
15 sa: ʔa: ʔa: la: p^{h}an hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: t^{h}a: na: ma: ŋa: lu: wa: สา ลา ผนฺ ท น มา ลุ วา	16 sam pa: we: t^{h}e: he: ʔe: ʔe: ʔe:n ti: wa: te: he: ʔe: naʔ สมฺ ป เว เทนฺ ติ วา เต น
17 sa: kiŋ pi: ta: ha: ʔa: ʔa: ʔa: waʔ ma: ŋa: na: wa: ส กึ ปี ตา ว มา ณ วา	18 ʔuʔ pa: riʔ t^{h}um ma: pa: ri: ja: je: he: ʔe: suʔ อุ ป ริ ทุ ม ป ริ ยา เย สุ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 8 (ต่อ)

19
saŋ kʰi: ti: jo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: wa: suj ŋa: ja: re:
สงฺ คี ติ โย ว สุยฺ ย เร

20
nat tɕʰu: ha: ko: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ki: la: ŋa: saŋ kʰa:
นชฺ ชุ หา โก กิ ลา สงฺ ฆา

21
sam pa: ta:n ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tiʔ tʰum ma: ŋa: tʰum maŋ
สมฺ ป ตนฺ ติ ฏฺ มา ฏฺ มํ

22
ʔa: wa: ha: jan te: he: ʔe: ʔe: ʔe: wa: kʰa:t tɕʰan hɯ: ʔɯ: taŋ
อ ว ห ยนฺ เต ว คจฺ ฉนฺ ตํ

23
sa: kʰa: ha: ʔa:t pat ta: sa: mi: ri: ta: pʰrɯk ʔɯ: sa: ha: ʔa:
สา ขา ปตฺ ต ส มี ริ ตา พฤกษา

24
ra ʔ ma: ja:n te: he: ʔe: ʔe: ʔe: wa: ʔa:t kʰa:n hɯ: ʔɯ: tuŋ
ร ม ยนฺ เต ว อา คนฺ ตุงฺ

25
mo: tʰaj ja:n ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tiʔ ni: wa: ŋa: sa: naŋ
โม ท ยนฺ ติ นิ วา ส นํ

26
jat tʰa: we: ʔe:t san hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ta: ro: ra: ha: ʔa: tɕʰa:
ยตฺ ถ เวสฺ สนฺ ต โร รา ชา

27
sa: ha: put te: he: ʔe: ʔe: ʔe: hiʔ sam me: ma: ti:
ส ห ปุตฺ เต หิ สมฺ ม ติ

28
tʰa: re:n to: pʰram hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ma: na: wan ʔɯ: hɯ: ʔɯ: naŋ
ธา เรนฺ โต พฺรหฺมณฺ วณฺ ณํ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 8 (ต่อ)

29
ʔaː haː ʔaː saː t^{h}an hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː tɕ aː maː san neː tɕ^{h}aː taŋ
อา ส ทญฺ จ ม สญฺ ฉ ฏํ

30
tɕ am maː waː siː hiː ʔiː ʔiː ʔiː tɕ^{h}aː maː seː heː ʔeː tiʔ
จมฺ ม วา สี ฉ มา เส ติ

31
tɕ^{h}aː ʔaː taː weː t^{h}aː -ŋ hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː naː mat ʔɯː neː saː tiː
ชา ต เว ทํ น มสฺ ส ติ

32
kaː reː riː maː laː haː ʔaː ʔaː ʔaː wik k^{h}aː taː
ก เร ริ มา ลา วิ ค ตา

33
p^{h}uː miː p^{h}aː k^{h}eː heː ʔeː ʔeː ʔeː maː noː ram hɯː ʔɯː meː
ภู มิ ภา เค ม โน ร เม

34
sat t^{h}aː laː haː ʔaː ʔaː ʔaː haː riː taː ŋaː p^{h}uː miʔ
สทฺ ท ลา ห ริ ตา ภู มิ

35
naː tat tuː t^{h}aːŋ ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː saː teː ŋeː raː tɕ^{h}oː
น ตตฺ ถุ ทํ ส เต ร โช

36
maː juː raː k^{h} iː hiː ʔiː ʔiː ʔiː waː saŋ kaː haː ʔaː saː
ม ยู ร คี ว สงฺ กา สา

37
tuː laː p^{h}an ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː saː saː muː ŋaː paː maː
ตุ ลา ผสฺ ส ส มู ป มา

38
tiː naː niː naː haː ʔaː ʔaː ʔaː niː wat tan hɯː ʔɯː tiʔ
ติ ณา นิ นา นิ วตฺ ตนฺ ติ

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 8 (ต่อ)

39
saʔman ta: ha:ʔa:ʔa:ʔa: tɕaʔ tu: raŋ ŋa: kʰu: la:
ส มนุ ตา จ ตุ รงฺ คุ ลา

40
ʔam pʰa: tɕʰam pʰu: hu:ʔu:ʔu: ʔu: ka: pit a: ha:ʔa: aʔ
อมฺ พา ชมฺ พู ก ปิตฺ ฐา tɕ จ

41
ni: tɕe: pak ka: ha:ʔa:ʔa:ʔa: tɕuʔ tʰum ma: pʰa: la:
นี เจ ปกฺ กา จุ ทุมฺ ผลา

42
pa: ri: pʰ o: e: he:ʔe:ʔe:ʔe: hi: ruk kʰe: he:ʔe: hiʔ
ป ริ โภ เคkʰ หิ รุก เข หิ

43
wa: nan taŋ ʔɯ:hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: ra: ti: wat ne: tʰa: naŋ
ว นนฺ ตํ ร ติ วตฺ ฒ นํ

44
wi: tʰu: ri: ja: wan hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: nu: pa: ŋe: ni: pʰaŋ
วิ ทู ริ ย วณฺ ณุ ป นิ ภํ

45
mat tɕʰa: kʰu:m ʔɯ: hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: pʰa: ni: se: ŋa: wi: taŋ
มจฺ ฉ คุมฺ ภ นิ เส วิ ตํ

46
suʔ iʔ su: kʰan aŋ ʔɯ:hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: sa: ri: raŋ ʔɯ:
สุ จิ สุ คนฺ ธํ ส รี รํ

47
ʔa: po: ho:ʔo: tat ʔɯ:hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: tʰa: pi: san ne: tʰa: tiʔ
อา โป ตตฺ ถ ปิ สนฺ ท ติ

48
tat ʔɯ: sa: ha:ʔa:ʔa: ʔa: wi:tʰu: re: he:ʔe:ʔe:ʔe: po: ho:ʔɔk kʰɔ: ra: ni: ʔi:
ตสฺ สา วิ ทู เร โปกฺ ข ร ณี

คำสวดภาษาบาลี บทที่ 8 (ต่อ)

49
pʰu: mi: pʰ a: kʰe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ma: no: ram hɯ: ʔɯ: me:
ภู มิ ภา เค ม โน ร เม

50
pa: u: mup pa: la: san ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕʰan hɯ: ʔɯ: na
ป ฏ มุป ป ล สณฺ ฉนฺ นา

51
tʰe: wa: na: mi: wa: nan hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰa: ne:
เท วา น มิ ว นนฺ ท เน

52
ti: ni: ʔup pa: la: tɕʰ a: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ta: ha: ʔa: niʔ
ตี ณี อุ ป ล ชา ตา นิ

53
tat sa: miŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: ra: si: pʰram me: ma: na:
ตสฺมึ ส ร สิ พฺรหมฺณา

54
wiʔ tɕ it ta: ni: la: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ne: ka: ha: ʔa: niʔ
วิ จิตฺ ต นี ลา เน กา นิ

55
se: he: ʔe: ta: lo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: hiʔ ta: ka: ni: tɕa: ha: ʔa: tiʔ
เส ตา โล หิ ต กา นิ จา ติ

56/นำ
ʔe: he: ʔe: ja: ʔo: wa: - ŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:___ hɯ: tɕa: tu: ra: sa: po: ʔo: ʔoʔ ʔo: kʰɔ: raʔ ʔa: niŋ hɯ: ʔɯ: ʔɯ: wa: - n ʔɯ: net ta: wa: ʔɯ: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa:
เอ วํ จ ตุ รสฺ ส โปกฺ ข ร ณี วณฺ เณ ตฺวา

จากข้อมูลดังกล่าว สามารถนำไปสู่ข้อสรุปว่า การจัดสรรคำสวดในทำนองนั้น มีการพิจารณาประเภทของคำเป็นพื้นฐาน แต่หากมีการ ยึดการเปล่งเสียงเป็นสำคัญ ในการระบุประเภทคำดังกล่าว มิได้ตัดสินเพียงรูปการผสมคำเท่านั้น ฉะนั้นคำสวดจำนวนหนึ่ง จึงมีลักษณะอยู่นอกเหนือกฎระเบียบดังกล่าว แต่หากพิจารณาการเปล่งเสียงในทำนองจึงสามารถสรุปได้ว่า ข้อยกเว้นดังกล่าวนั้น มีความเป็นเหตุเป็นผล อนึ่งการเปล่งเสียงที่อาจจัดว่าอยู่นอกเหนือ กฎระเบียบแห่งภาษานั้นอาจถูกสร้างขึ้นด้วยเจตนาแห่งสุนทรียะ อันเป็นกระบวนการดำเนินทำนองเพื่อให้เปล่งท่วงทำนองสวดได้ราบรื่น สวยงามเป็นสำคัญ

รูปแบบอันเกิดจากการต่อเติมทำนองที่พบ เป็นข้อสังเกตแห่งทำนองเชิงดนตรีที่ว่า ทำนองสวดดังกล่าวแม้มีลักษณะของการอ่านอย่างมี ท่วงทีลีลาเป็นพื้นแต่มิได้อิสระอย่างเช่นร้อยแก้ว ในทางตรงกันข้าม ทำนองสวดมีการจัดรูปแบบทำนองอย่างชัดเจน แต่มิได้มีวรรคทำนองที่ชัดเจนตามลักษณะบทเพลงทั่วไป แต่หากใช้การต่อเติมรูปแบบเดียวกันจนกลายเป็นรูปแบบโครงสร้างทำนองโดยรวม ที่จัดว่ามีนัยเชิงโครงสร้างทำนองดนตรีอย่างชัดเจน

4.10.4 รูปแบบทำนองในส่วนคำแปลภาษาไทย

รูปแบบโครงสร้างทำนองในส่วนคำแปลภาษาไทยนั้น ตามที่ได้กล่าวเบื้องต้นไว้เกี่ยวกับการดำเนินทำนองสวด มีลักษณะทำนองอันเกิดจากการตกแต่งคำสวดรายคำ เมื่อนำมาเรียงร้อยกันจึงปรากฏเป็นท่วงทำนองขึ้น ทั้งนี้ในการสำรวจหาโครงสร้างรูปแบบของทำนองนั้นพบว่าทำนองมีลักษณะการตกแต่งทำนองซ้ำ ๆ ในส่วนรายคำแต่ละคำ ได้แก่โมทีฟ E-A-D ซึ่งประกอบด้วยการย่อ-ขยายทำนองให้มีความหลากลาย และปริมาณการต่อเติมทำนองนี้กลายเป็นวิธีการในการก่อให้เกิดรูปแบบ

จากการพิจารณาเนื้อหาคำประพันธ์ฉันทลักษณ์ชนิดต่าง ๆ พบว่ามีการจัดรูปแบบการดำเนินทำนองของคำสวดต่าง ๆ ภายใต้ระเบียบแห่งฉันทลักษณ์ อย่างไรก็ตามพบว่ามีการสร้างรูปแบบให้เกิดขึ้นอย่างชัดเจนในระดับวรรคทำนอง โดยกระบวนการจัดวางการตกแต่งคำด้วยกลวิธีเฉพาะ ซึ่งจะพบตามตำแหน่งต่าง ๆ ของคำสวด ซึ่งมีความสัมพันธ์กับวรรคฉันทลักษณ์คำประพันธ์ได้เช่นกัน

จึ่งจะยลฤาษี....... อันมีชื่ออุดดม.................
ครั้นเห็นสมณแสวงผนวช.......ชีหน้าหนวดนายพลาง..........
ชีพราหมณ์พลางถามข่าว.......ด้วยเกลี้ยกล้าวคำงาม.........
ความบไข้ขวัญบ่า.......ด้าวแดนป่าธยงงมี........

จากปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า วรรคทำนองของการสวดมีความเป็นรูปแบบด้วยการจัดสรรกระบวนทำนองที่อ้างอิงจากฉันทลักษณ์ ส่วนรายละเอียดของการสร้างให้เกิดรูปแบบของวรรคทำนองนั้น คือการขยายทำนองด้วยการต่อเติมด้วยพยางค์ที่ไม่มีความหมาย และอีกนัยหนึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งการจบวรรคย่อยของทำนอง แต่สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ที่น่าสนใจได้แก่การนำพยางค์ที่ไม่มีความหมายโดยมีพยัญชนะ“ง” /ŋ/ นำมาใช้เสมือนคำสวดคำหนึ่งในกระบวนการปิดวรรคย่อยดังกล่าว

กระบวนทำนองส่วนที่ใช้แสดงการปิดวรรคทำนองย่อยดังที่กล่าวมาแล้วนั้นมีทำนองดนตรีดังต่อไปนี้

รูปแบบโครงสร้างทำนองในคำประพันธ์ฉันทลักษณ์ต่าง ๆ

ในส่วนคำแปลภาษาไทยของเนื้อหาทั้ง 8 บทนั้น ประกอบฉันทลักษณ์แตกต่างกัน โดยแต่ละบทประกอบไปด้วยการเกริ่นนำด้วยคำสวดบาลีหนึ่งบาทและแปลด้วยฉันทลักษณ์ร่ายยาวหนึ่งบท

บทที่ 1 ร่ายโบราณ จำนวน 1 บท
บทที่ 2 และ บทที่ 3 กลอนคุณบท (เนื้อหาต่อเนื่องกัน)
บทที่ 4 โคลงสี่สุภาพ
บทที่ 5 กาพย์พิเศษ
บทที่ 6 กาพย์สุรางคนางค์
บทที่ 7 ร่ายยาว
บทที่ 8 อินทรวิเชียรฉันท์

ส่วนคำสวดภาษาไทย บทที่ 1 ร่ายโบราณ

ดูกรสงฆ์ อันวาพงษ์ภารัทวาช

ก็ไปโดยมรรคเจตบุตร บอกความฉุดใจตน

จึ่งจะยลฤๅษี อันมีชื่ออุดดม

ครั้นเห็นสมณแสวงผนวช

ส่วนคำสวดภาษาไทย บทที่ 2 (กลอนคุณบท) วรรคที่ 2, 3, และ 4

พร้อม

du: kɔ: ra: ʔaʔ pʰra:_____ ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa:m ŋa:m ma: naʔ kʰwa: ha: ʔa:m bo: kʰaj ʔi:_____ daj kɛ: ku: ʔu: ʔu: ʔu: hu: ʔu: du: hu: ʔu:a tʰuk praʔ ka: ʔa: ʔaʔa: ʔa:n
ดู กร พราหมณ์ ความ บ่ ใช้ ได้ แก่ กู ดู ทุกประ การ

ra:m kʰa: ha: ʔa:n tʰuk kʰa: kʰuk kʰ wa: ha: ʔa:m ja: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:k ŋa: ʔa: ha: ʔa:k pʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: kʰaʔkaŋ won hɯ: ʔɯ: kon la: bɔ: mi: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi:j
รำ คาน ทุกข์ ขุก ความ ยาก ภาค กงง วล กล บ มี

pri: ʔi: ʔi: di: ma: nat sa: kʰwa: ha: ʔa:m wa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔi:j ŋa: ʔa: ha: ʔa:j da:ʔ ʔa:j li:aŋ ton na: pʰo:n la: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa:n
ปรี ดิ ม นัศ ความ ไว้ ได้ เลี้ยง ตน ผล อา หาร

ka: ha: ʔa:n ra: la: ha: ʔa:j pʰa:k kʰa: ra: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:k pʰrɯk sa: pʰon ʔɯʔɯ: ʔɯ: hɯʔɯ: ko: ho: ʔo: ʔo: ʔo: -n la: ra: bot tʰot sa: kʰwa:m kʰlɛ:_____ ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: -n
การ หลาย ภาค ราก พฤกษ ผล กล ร บด ทศ ความ แคลน

sɛ: ʔɛʔ ʔɛ:n lɯ:ap din na:_____ ri:n kʰo:p kʰ ɛ:_____ŋ ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛ: ʔɛŋ kʰlɛ:ŋ_____ kʰlu:an sa: wa: ha: ʔa:t da:t sa: tʰaŋ do:_____ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:ŋ
แสน เหลือบ ดิน ริ้น ขบ แขง แคลง ครวญ สวาศ ดาย ทงง คง

ส่วนคำสวดภาษาไทย บทที่ 1 โครงสี่สุภาพ

โภ โต ข้าข้อยแต่ ธ ฤาษี
2 p^{h}o: ho: ʔo: to: ʔo: ʔo: k^{h}a: ʔa: k^{h}ɔ: ʔɔ:j tɛ: hɛ: ʔɛ: t^{h}a: rɯ: ʔɯʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ โภ โต ข้า ข้อย แต่ ธ ฤา ษี
ยํทินฺนํ ใดดี แกล่แกล้ง
jaŋ hɯ: ʔɯ: t^{h}in na: ʔa: ʔaŋ daj hi: ʔi: di: ʔi: ʔi: klɛ: ʔɛ: klɛ: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛ: ʔɛ:ŋ ยํ ทินฺ นํ ใด ดี แกล่ แกล้ง
อาหารเครื่องกินมี เอมโอช
3 ʔa: ʔa: ʔa: ha: ha: ʔa:n ra: k^{h}ɯ: ʔɯ:aŋ ki: ʔiʔ ʔi:n mi: ʔe: he: ʔe:m ʔo: ŋo:______ t อา หาร เครื่อง กิน มี เอม โอช
อนี้โภชนหวานแจ้งข้า ขอบไว้ เหนือหัวฯ
ʔan ni: ʔi: p^{h}o: ho: ʔot $tɕ^{h}$a: na: wa:____ ʔa: ʔa:n tɕ ɛ: ʔe:ŋ k^{h}a: ʔa:______ อ นี้ โภชน หวาน แจ้ง ข้า
k^{h}ɔ: hɔ: ʔɔ:p wa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: - j nɯ: hɯ: ʔɯ:a hu: ʔu: ʔɯ:a ŋu: ʔu: hu: ʔɯ:a ขอบ ไว้ เหนือ หัว

ส่วนคำสวดภาษาไทย บทที่ 5 กาพย์พิเศษ หรือกลอนสี่

อันว่า ธ มาครานี้ ใช่จักจงบุญ ประมาณมีคุณ อันอื่นอันไกล

ʔa:n wa: tʰa: ma: kʰra: ni: hi: ʔi: tɕʰaj tɕak ʔa:tɕ o: ŋ bu:n hɯ:ʔɯ: ja: pra: ma:n mi: kʰɯ:n na: ʔa:n ʔɯ: ʔa:n klaj ʔi:

อัน วา ธ มา ครา นี้ ใช่ จัก จง บุญ ประ มาณ มี คุณ อัน อื่น อัน ไกล

ใช่ท่านใคร่เหน ลูกพรสญชัย อันอยู่กลางไพร พนานดรเดยว*

tɕʰaj tʰa:n kʰria: ʔaj he:n lu: ʔu:k pʰra: son tɕʰaj hi: ʔiʔ ja: ʔa:n ju: kla:ŋ pʰra: j hi: ʔi: pʰa: ʔɯ: na: ʔa:n dɔ: ra: dia:w hu:

ใช่ ท่าน ใคร่ เห็น ลูก พร สญ ชัย อัน อยู่ กลาง ไพร พนาน ดร เดียว

ด่งงใจกูหมาย ทานนี้แครงเครยว คืนคำเขาเขยว จะขอสักอัน

daŋ tɕaj ku: ma: tʰa:n ni: kʰrɛ:ŋ kʰriow ho: ʔo: kʰɯ:n kʰa: - ʔa:m kʰaw kʰiow ho: ʔo: tɕaʔ kʰɔ: hɔ: ʔɔ: sak ʔa:n ʔɯ:

ด่งง ใจ กู หมาย ทาน นี้ แครง เครยว คืน คำ เขา เขยว จะ ขอ สัก อัน

ส่วนคำสวดภาษาไทย บทที่ 6 กาพย์สุรางคนางค์ จำนวน 2 บท

ข้าแต่พระชี ท่านเจ้าใจดี อย่าเคยดอย่าฟุน
kʰa: ʔa: tɛ: hɛ:ʔɛ: pʰra:ʔa: tɕʰi: hi:ʔiʔ tʰa:ʔa:n tɕa: ʔa:____ w tɕaj di: hi: ʔi: ja: kʰiat ja: fun ข้า แต่ พระ ชี ท่าน เจ้า ใจ ดี อย่า เคยด อย่า ฟุ่น
ใช่ข้าจะมา สรูเจ้าใจบุญ ขอเข้าของขุน ผู้ขี่เมืองขวางฯ
tɕʰ a:ʔaj kʰa: ha: ʔa: tɕaʔʔa: ma: su: tɕa:ʔa:w tɕaj bun hɯ: ʔɯ: kʰɔ: kʰa:w kʰɔ:ŋ kʰɯn hɯ: ʔɯ: pʰu: kʰi: ʔi: mua:ŋ kʰwa: - ʔa:ŋ ใช่ ข้า จะ มา สรู เจ้า ใจ บุญ ขอ เข้า ของ ขุ่น ผู้ ขี่ เมือง ขวาง
ใคร่เหนพระอาริย ก็ในสงสาร สรนุกนิ์ทุกปาง
kʰra:ʔaj hen pʰra: ʔa:ʔa: ʔa: ri: ja: kɔ: naj hi: ʔi: sɔŋ sa:n hɯ: ʔɯ: sa: nuk ni: tʰuk ʔɯ: pa: ha: ʔa:ŋ ใคร่ เหน พระ อ ริ ย ก็ ใน สง สาร สรนุก นิ้ ทุก ปาง
แห่งสิ่งสรูอยู่ ศรัทธาทุกปาง โศรกาเบาบาง ทู่วโลกากรฯ
haŋ siŋ su:ʔu:n ju: sat tʰa: ha:ʔa: tʰuk ʔu: pa: ha: ʔa:ŋ so: ka: baw ba: ha: ʔa:ŋ tʰu: ʔu:a lo:k ka: kɔ: - n แห่ง สิ่ง สรู อยู่ ศรัทธา ทุก ปาง โศร กา เบา บาง ทู่ว โล กา กร

ส่วนคำสวดภาษาไทย บทที่ 7 ร่ายยาว

อันวาอรรจุตฤๅษี ครั้นได้ยินพราหมณ์ทูลท้าว
ʔan wa: ʔan ʔɯ:ʔɯ: tɕut ta: rɯʔʔɯʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: hi: | k^{h}ra:n hɯ:ʔɯ: daʔʔaj jin hɯ:ʔɯ: p^{h}ra: ha: ʔa:m ma: na:t^{h}u: hu: ʔu:n t^{h}a: ʔa:ʔa:w | อัน วา อรร จุต ต ฤๅ ษี | ครั้น ได้ ยิน พราหมณ์ ทูล ท้าว |
กล้าวคำผคต พระดาบษก็เชื่อแล
kla: - w k^{h}am hɯ: ʔɯ: p^{h}a: k^{h}ot ta: | p^{h}ra: ʔa: da: ʔa: ʔa: - j bot sa: kɔ: tɕ^{h}ɯ:____ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:a lɛ: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: | กล้าว คำ ผ คต | พระ ดา บษ ก็ เชื่อ แล |
ดูกรพราหมณ์ อันวาความ ธ บอกแก่กูนี้
du: kɔ: ra: ʔaʔ p^{h}ra:____ ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa:m ŋa:m ma: naʔ | ʔan wa: k^{h}wa: ha: ʔa:m t^{h}a: bɔ: hɔ: ʔɔ:k kɛ: ku: ʔuʔ ʔu: - a ni: | ดู กร พราหมณ์ | อัน วา ความ ธ บอก แก่ กู นี้ |
กูก็ฟังท่านแล ที่แท้กูจะบอกอาศรมบท
ku: hu: ʔu:a kɔ: fa: ʔa:ŋ t^{h}a: ha: ʔa:n lɛ: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛ: | t^{h}i: t^{h}ɛ: ʔɛ: ku: ʔu: ʔu: ʔu: tɕa: bɔ:k ʔa: ʔa: ʔa: som ma: bot t^{h}a: ʔaʔ | กู ก็ ฟงง ท่าน แล | ที่ แท้ กู จะ บอก อา ศรม บท |
ที่ท้าว ธ ทรงพรตเสดจ์อยู่นั้น
t^{h}i: ʔi: t^{h}aw t^{h}a: soŋ hɯ: ʔɯ: p^{h}rot sa: det tɕa: ju: ʔu:____ na: ʔa: ʔa: ʔa: - n | ที่ ท้าว ธ ทรง พรต เสดจ์ อยู่ นั้น |

ส่วนคำสวดภาษาไทยบทที่ 8 อินทรวิเชียรฉันท์

ฟงงแฮทชีพราหมณ์ เขาเขยวงามทั้งแท่งทรงัน
fan hɯː ʔɯː hɛː ʔɛːt t^{h}aː tɕ^{h}iː hiː ʔiː p^{h}aː ʔaː ʔaː ʔaː haʔ ʔaː ʔaː - m ŋaːm maː naː ฟงง แฮท ชี พราหมณ์ k^{h}aːw k^{h}iːaw huː ʔuː ŋaː ʔaʔ ʔaːm t^{h}aː ʔaŋ t^{h}ɛː ʔɛː ʔɛː hɛː ʔɛː ʔɛː t^h ɔː raː ŋan ʔɯː ʔɯː ʔɯː hɯː ʔɯː เขา เขยว งาม ทั้ง แท่ง ทร งัน
ไม้ไล่ชอแซงกัน ต่างต่างพรรณไขขจร
maː ʔaj laː ʔaj tɕ^{h}ɔː sɛːŋ kan hɯː ʔɯː taːŋ taːn p^h aːn hɯː ʔɯː naː k^{h}aj k^h aː tɕ ɔː n ไม้ ไล่ ชอ แซง กัน ต่าง ต่าง พรรณ ไข ขจร
มีนามแต่อาทิ์ คันธมาทศิขร
miː naː haː ʔaːm maː tɛː ʔaː haː ʔaːt t^{h}iː k^{h}an hɯː ʔɯː t^{h}aː maː ʔaːt t^{h}aː siː k^{h}ɔː n มี นาม แต่ อาทิ์ คัน ธ มาท สิ ขร
ที่ใดท่านภูธร แพสยันดรราชา
t^{h}iː ʔiː daj hiː ʔiː t^{h}aː ʔan p^{h}uː t^{h}ɔː hɔː ʔɔn p^{h}ɛːʔɛt saː jaːn dɔː hɔː ʔɔn raː raː tɕ^{h}aː ที่ ใด ท่าน ภู ธร แพสยัน ดร รา ชา

4.11 กระบวนทำนอง (Melodic Progression)

4.11.1 ลักษณะของกระบวนทำนอง

ลักษณะภาพรวมในการดำเนินทำนองของมหาชาติคำหลวงนั้น เป็นการดำเนินทำนองรายคำ โดยคำจะถูกตกแต่งด้วยเทคนิคเม็ดพรายต่าง ๆ มีการแทรกพยางค์และการต่อเติมทำนองส่วนหางเป็นระยะ ๆ และส่วนหางจะเป็นทำนองที่ยาวและโดดเด่นมากในบริเวณท้ายสัดส่วนสำคัญของทำนองโดยจะทำหน้าที่ของการลงจบทำนอง จากการวิเคราะห์พบว่าทำนองทั้งสองมีการใช้แนวคิดเรื่องส่วนหางของทำนองในหน้าที่ดังกล่าวเหมือนกัน และถือเป็นสิ่งประดับตกแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะขึ้นได้อย่างมากในส่วนของทำนองหางนี้

ลักษณะการดำเนินทำนองสวดของทั้ง 8 บท โน้มให้เกิดความรู้สึกสมดุล ต่อเนื่อง และคงที่นั้นประกอบไปด้วยปัจจัยทางทำนองต่าง ๆ ดังนี้

(1) เน้นการเกิดเสียงศูนย์กลางทำนองขึ้นบ่อย ๆ

(2) อิทธิพลของบันไดเสียง 5 เสียง ทำให้การผันแปรทำนองอยู่ในลักษณะแคบ ๆ

(3) อิทธิพลของโมทีฟ (motive) E-A-D ถูกใช้ในการดำเนินทำนองซึ่งมักเกิดขึ้นซ้ำ ๆ และเป็นแนวคิดควบคุมโครงสร้างทำนองที่ในกระบวนการขยายทำนอง (melodic prolongation)

(4) ทำนองมีรูปแบบเพียงระดับโมทีฟ โดยสัมพันธ์กับวรรคทางฉันทลักษณ์ มีเพียงบทที่ 8 เท่านั้นที่มีรูปแบบโครงสร้างส่วนภาษาบาลีที่มีความชัดเจน จากกระบวนการจัดสรรการตกแต่งที่คล้ายคลึงกัน

(5) อาการของการเคลื่อนที่จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง (Pitch Motion) นั้นสรุปได้ว่าทำนองสวดทั้งสองบท มีการดำเนินทำนองลักษณะการเคลื่อนที่ลักษณะ เรียงเสียง(ตามระยะ ขั้นคู่ภายในบันไดเสียง) เกิดการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามเสียงน้อยมาก มักเกิดในกรณีของการประดับทำนองในส่วนโน้ตตัวย่อม (Acciaccatura Note) หรือเสียงสะบัด

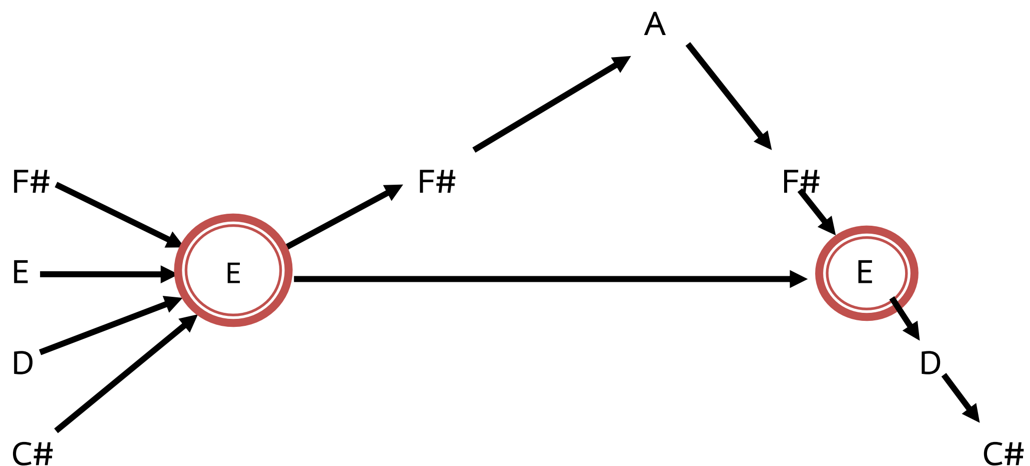
ตารางที่ 1 รูปแบบการวิถีเคลื่อนที่ของทำนองสวด

	วิถีการเคลื่อนที่ของทำนอง			
ระดับเสียง	ขึ้น	ลง	โค้ง	ตรง
	-ไม่ปรากฏ-			
			-ไม่ปรากฏ-	
		-ไม่ปรากฏ-	-ไม่ปรากฏ-	

จากตารางแสดงวิถีการเคลื่อนที่ของทำนองสวด อันเป็นผลจากการควบคุมทำนองด้วยบันไดเสียง(scale) C#-D-E-F#-A เป็นฉะนั้นการดำเนินทำนองไปทิศทางใดก็ตามยอมอยู่ภายใต้ขั้นคู่เสียงของเสียงต่าง ๆ ที่ได้วางแนวไว้แล้ว ฉะนั้นในการดำเนินทำนองจึงพบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองจะเป็นการเคลื่อนที่แบบเรียงเสียงสำหรับภายในบันไดเสียง C#-D-E-F# ทั้งวิถีขึ้นและลง แต่ไม่พบขั้นคู่ C#-F# หรือ F#-C# และ F#-D เสียงทุกเสียงสามารถที่เคลื่อนไปหาเสียง A นอกจากนี้พบว่ามีขั้นคู่ D-F# ในวิถีขึ้น แต่กลับไม่ขั้นคู่เดียวกันในขาลง (F#-D)

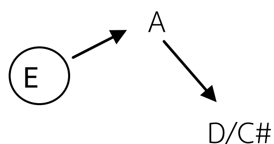
4.9.3.1 เสียงโครงสร้างทำนอง

กระบวนทำนองของการสวดมหาชาติคำหลวงพบว่าเสียงโน้ตแต่ละเสียงมีหน้าที่เฉพาะที่แตกต่างกัน ซึ่งกลายเป็นระบบของกระบวนทำนอง อันมีโน้ต E เป็นเสียงแกนทำนองในการเคลื่อนที่เสียง C# หรือ D มักเป็นเสียงปิดวรรค จากนั้นจะเป็นการแสดงกระบวนของเสียงโครงสร้างทำนอง

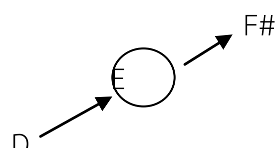


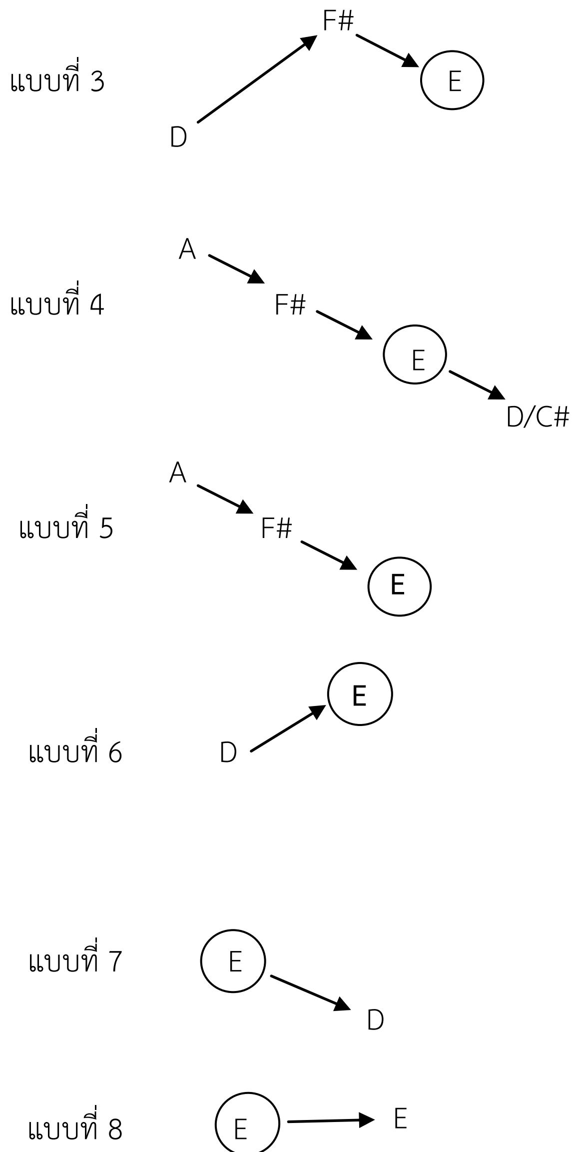
จากกระบวนเสียงโครงสร้างดังกล่าวจึงนำมาสู่ลักษณะของการเกิดโมทีฟย่อย ที่พบได้บ่อยในการดำเนินทำนอง สามารถสรุปรูปแบบโมทีฟ(motive) ได้ดังนี้

แบบที่ 1



แบบที่ 2





4.11.2 การขยายและย่อทำนอง(melodic prolongation and condensation)

การดำเนินทำนองสวดมีกระบวนการที่เป็นอัตลักษณ์ อีกประการได้แก่ การขยายและย่อทำนอง อย่างไรก็ตามพบว่าการดำเนินทำนองใช้ทำนองซ้ำกันเป็นจำนวนมากและมีความหลายหลายเป็นจำนวนมากเช่นกัน ทั้งนี้เมื่อพิจารณาโครงสร้างทำนอง(melodic contour) ก็จะพบว่ามีโครงสร้างทำนองเดียวกันแต่อาจแตกต่างกันในรายระเอียดความยาว-สั้นของชุดทำนอง

ตัวอย่างโน้ตที่ 118 แสดงทำนองสวดคำ "อา" /ʔaː/ /haː/ /ʔaː/

ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː haː ʔaː
อา

สังเกตได้ว่า จากพยางค์สวดคำเดียว "อา" แต่มีการเพิ่มพยางค์สืบเนื่องอีกมาก นี้เป็นลักษณะหนึ่งของการต่อเติมทำนองให้ยาวขึ้น

ตัวอย่างโน้ตที่ 119 แสดงลักษณะทำนองขยายและย่อในทำนองบทที่ 1 วรรคที่ 4 5 และ 6

A
ʔeː ʔeː heː ʔeː ʔeː heŋ ŋeː ʔeː
เอ
heː ʔeː ʔeː heː ʔeʔ ʔeː ŋ ŋeː ʔeː
heː ʔeː heː ʔeː ʔeː

B
นำ
taː ʔaː ʔaː ʔaː
ตา
haŋ ŋaː haː ʔaː ʔaː ʔaː
haː ʔaː ʔaː ʔaː

C
ŋaː haː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː

แสดงทำนองทั้ง A B และ C ที่มีการดำเนินทำนองเพียงยืนเสียง E และทำการเอื้อนพร้อมเม็ดพรายต่าง ๆ และมีการซ้ำทวนของกลุ่มโน้ต เป็นการเปลี่ยนเทียบสำนวน

ตัวอย่างโน้ตที่ 120 แสดงลักษณะทำนองขยายและย่อ

6
ʔaʔ naː haː ʔaː maʔ ʔaj jaŋ hɯː ʔɯʔ
อ นา ม ยํ

5
kuʔ saʔ ʔaː laŋ ʔɯː hɯː ʔɯː
กุ ส ลํ

4
saː ʔaː haː ʔaː ʔaʔ
ส ห

4.9.3.2 การบังคับเสียงคำสวดด้วยทำนอง

ปรากฏการณ์ในการสวดโดยรวมสามารถสรุปได้ว่าคำสวดต่าง ๆ แม้ว่ามีระดับเสียงวรรณยุกต์ต่าง ๆ กัน เมื่อบรรจุเข้าทำนองสวดแล้ว ระดับเสียงวรรณยุกต์ดังกล่าวไม่มีผลต่อทำนองเลย กลับเป็นเสียงทำนองอันเกิดจากบันไดเสียงหลัก(scale) เป็นเสียงที่ควบคุมการเปล่งเสียง หรือกล่าวอีกอย่างว่า “ทำนองบังคับเสียงอักขระ”

ตัวอย่างโน้ตที่ 121 เสียงของทำนองควบคุมเสียงวรรณยุกต์ จากตัวอย่างทำนองวรรคที่ 3 บทที่ 6

p^hu: k^h i: ʔi: mua:ŋ k^hwa: - ʔa:ŋ
ผู้ ขี่ เมือง ขวาง

luk ma: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: -j tɛ: ʔɛ:___ ŋ
ลูก ไม้ แตง

จากทำนองในตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าเสียงคำสวดแต่ละคำ มิได้เปล่งเสียงวรรณยุกต์ในลักษณะการพูดตามปกติแต่อย่างใด เสียงที่เป็นทำนองสวดนี้อยู่ภายใต้กรอบของบันไดเสียงของทำนองโดยรวมทั้งบท

4.12 ลักษณะทางคีตศิลป์

จากกรณีที่ทำนองมีพื้นที่มาก สามารถสร้างรายละเอียดได้อย่างหลากหลายแต่ขณะเดียวกัน ปริมาณคำสวดกลับมีความจำกัด ฉะนั้นกระบวนการปรับให้คำสวดสอดคล้องไปกับทำนองจึงเป็นที่มาของวิธี การสร้างสรรค์ขึ้น จากแนวคิดดังกล่าว นำไปสู่ข้อสังเกตด้านการจัดสรรคำสวดในทำนอง พบว่าเกิดการสร้างพยางค์เพิ่มเติมขึ้นอย่างมาก ปรากฏสอดแทรกปะปนอยู่กับคำสวดปกติ โดยพยางค์เพิ่มเติมที่สร้างขึ้นนั้นมีลักษณะการดำเนินทำนองเสมือนคำสวดปกติ จึงเป็นประเด็นการพิจารณาด้านการสร้างพยางค์เพิ่มเติม

นอกจากนี้ มีประเด็นเกี่ยวกับปรากฏการณ์ของเสียงเสนาะของคำสวด เมื่อคำสวดถูกเข้าผนวกกับคุณสมบัติทางดนตรีแล้ว ทำให้การเปล่งเสียงคำสวดมีลักษณะแตกต่างไปจากการออกเสียงคำสวดตามปกติ จึงพบว่าลักษณะการเปล่งเสียงคำในทำนองมีกระบวนการและรายละเอียดเพิ่มขึ้น
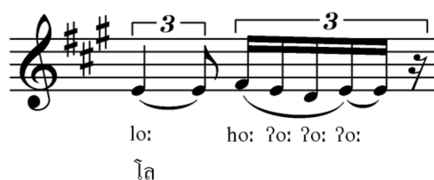
4.12.1 การเพิ่มพยางค์(syllabic insertion) และการแยกพยางค์ (syllabification)

กระบวนการเพิ่มพยางค์ของคำสวดนั้น ถือว่าเป็นการเติมเต็มพื้นที่ และสร้างสรรค์กระบวนทำนองได้กว้างขวางขึ้น พยางค์ที่เกิดขึ้นนั้นมีกระบวนการ 2 ลักษณะ ได้แก่ การแยกพยางค์(syllabification) และการสอดแทรกพยางค์เพิ่มเติมเข้าไป(syllabic insertion) เพื่อวัตถุประสงค์ในการเพิ่มพื้นที่ทำนอง พยางค์ดังกล่าวนั้นเกิดจากการแยกพยางค์ย่อยออกจากคำหลักกลายเป็นพยางค์ที่มีเสียงจากลำคอ คือ / ʔ/ ซึ่งพยางค์ดังกล่าวจะถูกสร้างขึ้นซ้ำจำนวนเท่าที่ทำนองเกิดเสียง ซึ่งลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้ ทางทฤษฎีเรียกว่า ลักษณะการขับร้องแบบพยางค์เดี่ยว (syllabic style) หรือคล้ายกับการขับร้องเพลง “เนื้อเต็ม” ซึ่งลักษณะนี้จะตรงกันข้ามกับการเปล่งเสียงขับร้องแบบเอื้อน (melismatic style) พบการเพิ่มพยางค์ ในลักษณะแตกพยางค์ของคำสวดออกเป็นลักษณะต่าง ๆ ดังนี้
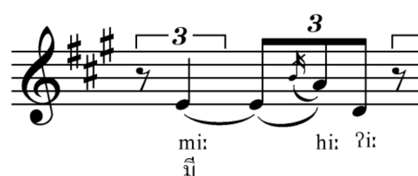
1) การเพิ่มพยางค์(syllabic insertion)

- พยางค์เปิด หรือคำที่ไม่มีตัวสะกด คือพยางค์ที่เป็นการเปล่งเสียงยาวของเสียง “สระ”(vowel) ในการเปล่งเสียงพยางค์เปิดนี้มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ เป็นเสียงสระของคำสวด เช่น
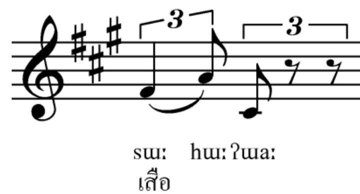
ตัวอย่างโน้ตที่ 122 แสดงการแยกพยางค์คำ “โล” /hoː/ และ /ʔoː/



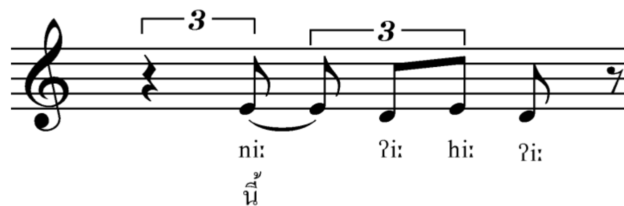
ตัวอย่างโน้ตที่ 123 แสดงการแยกพยางค์คำ “มี” ประกอบไปด้วยพยางค์ /miː/ /hiː/ /ʔiː/



ตัวอย่างโน้ตที่ 124 แสดงการแยกพยางค์คำ “โล” ประกอบไปด้วยพยางค์ /sɯː/ /hɯː/ /ʔɯaː/
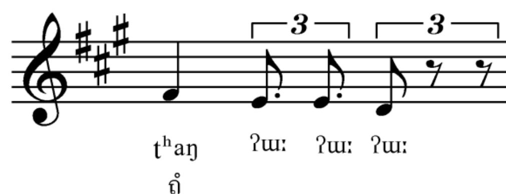


ตัวอย่างโน้ตที่ 125 แสดงการแยกพยางค์ “นี้” ประกอบไปด้วยการพยางค์ /niː/ /ʔiː/ /ʔiː/
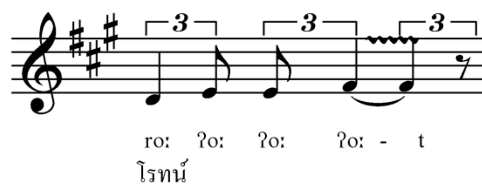


- พยางค์ปิด คำที่มีตัวสะกด โดยมีลักษณะการเปล่งเสียงแยกคำ เดิมมีเพียงพยางค์เดียวให้เป็นมากว่าหนึ่งพยางค์ โดยเปล่งเสียงเป็นแยกระหว่างเสียงสระ เป็นพยางค์แรก ส่วนพยางค์ตามมาเป็นการสร้างจากเสียงสระของคำนั้น ๆ พบว่าการแยกพยางค์ในลักษณะดังกล่าวเมื่อเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วก็จะกลายเป็นการใช้เทคนิคการชะงักเสียงในทางดนตรีนั่นเอง
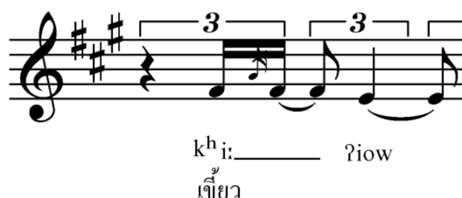
ตัวอย่างโน้ตที่ 126 แสดงการแยกพยางค์คำ “ถํ” ประกอบไปด้วย พยางค์ /tʰaŋ/ /ʔɯː/ /ʔɯː/
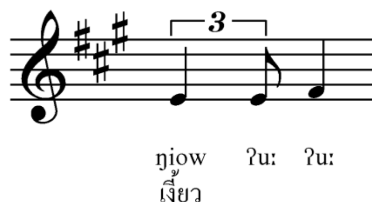


ตัวอย่างโน้ตที่ 127 แสดงการแยกพยางค์ “โรทน์” ประกอบไปด้วย พยางค์ /roː/ /ʔoː/ /ʔoːt/
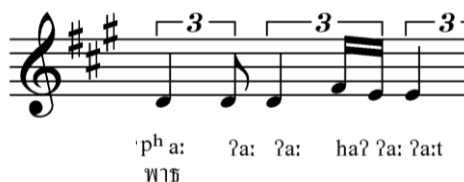


ตัวอย่างโน้ตที่ 128 ตัวอย่างคำ "เขี้ยว" ประกอบไปด้วย พยางค์ /kʰiː/ /ʔiow/



ตัวอย่างโน้ตที่ 129 ตัวอย่างคำ "เงี้ยว" ประกอบไปด้วย พยางค์ /ŋiːw/ /ʔuː/ /ʔuː/



ตัวอย่างโน้ตที่ 130 ตัวอย่างคำ "พาธ" ประกอบไปด้วยพยางค์ /pʰaː/ /ʔaː/ /haʔ/ /ʔaːt/



จากตัวอย่างโน้ตที่เป็นปรากฏการณ์ของการเพิ่มพยางค์ขึ้นในทำนองสวดนั้นเป็นการสร้างพยางค์โดยการสำเนาเสียงของคำสวดที่เป็นตัวตั้ง จากนั้นนำเสียงสระของคำสวดนั้น ๆ มาสร้างเป็นพยางค์เพิ่มเติม โดยจะใช้เสียง /ʔ/ เป็นพยัญชนะของพยางค์ที่เพิ่มเติมขึ้นมาเสมอ

2) การแทรกพยางค์ ที่เกิดจากการแยกตัวสะกดหรือตัวตาม

พบการเกิดพยางค์เพิ่มเติมที่เกิดจากการแยกพยางค์ โดยพยางค์สร้างใหม่ที่เกิดนี้ขึ้นเป็นลักษณะพยางค์เสียงสั้นมีเสียงสระ /ʔaː/ เสมอ เสมือนกับเป็นพยางค์ลหุตามปกติ ผลของการเติมพยางค์ พบว่ามีกรณีเฉพาะ ซึ่งพิจารณาจากลีลาการอ่านปราศจากทำนองนองแล้วพบว่าเสียง

พยางค์เพิ่มเติมเหล่านี้มีส่วนช่วยให้ท่วงทำนองการอ่านมีความราบรื่นต่อเนื่อง เกิดความไพเราะแตกต่างจากการอ่านปกติ

จึง จะยล ละ ฤๅษี
อัน มี ชื่อ อุดดม มะ
ครั้น เห็น สม มะ นะ
แสวงผนวช ชะ
ชีหน้าหนวดนายพลาง

การแยกพยางค์คำสวด จากคำพยางค์เดียวกลายเป็น 2 พยางค์
เฉพาะคำที่มีตัวสะกด

ตัวอย่าง คำสวด “ยล” แยกเป็น โย โอ โอน , ลา
“ผนวช” แยกเป็น ผนัว โง โอ โฮ โอด ฉะ
“ดูกร” แยกเป็น ดู กอ ระ อะ
“บุตร” แยกเป็น บุด ตระ อะ

จากนั้นเป็นการเติมพยางค์เสียงสืบเนื่อง
การตกแต่งคำ(decoration of text)

การตกแต่งคำพบว่ามีลักษณะแตกต่างกัน 3 ลักษณะ
(1) ตกแต่งภายในคำ

เติมกลาง(central insertion) ด้วย /h/ ตัวอย่างเช่น

ความ	- ควา ฮ้า อาม
ดู	- ดู ฮู้ อู
การ	- กา อา อา , อา, อาน

(2) ตกแต่งด้วยการแตกพยางค์ (Syllabification)
(3) ตกแต่งด้วยการเติม พยางค์ (meaningless syllable insertion)

ทางมุมมองแห่งภาษาศาสตร์ จะเห็นได้ว่ามีกระบวนการจัดสรรคำกับท่วงทำนองอย่างเป็นระบบ ดังนี้

ลำดับที่ 1 แยกพยางค์ (syllabification) พยัญชนะ – สระ

ลำดับที่ 2 เติมพยางค์ "ง" ใช้เสมือนคำสวดหนึ่งด้วยทำนองปิด ในลำดับนี้อาจมีการเพิ่มเติมพยางค์เสียงสั้น กรณีคำสวดมีตัวสะกด แต่มิได้ใช้หลักการนี้โดยปกติ จะมีเฉพาะเพียงบางคำเท่านั้น

ลำดับที่ 3 ปิด ตัวสะกดด้วย สระ "อะ" เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างพยางค์จากเดิม คำสวด มีเพียงพยางค์เดียว ทำให้เป็นสองพยางค์ได้ด้วยการแยกตัวสะกดนี้ออก จึงเกิดเสียงเพิ่มอีกหนึ่งพยางค์

กรณีคำสวดที่ไม่มีตัวสะกด ก็จะมีเพียงกระบวนการเพียงสองลำดับดังกล่าว

ตัวอย่าง โต /toː/ /hoː/ /ʔoː/

ยล โอน + ล่ะ /joː/ /ʔoːn/ /laː/

ผนวช pʰaʔ/ noː/ ŋoː/ hoː/ ʔoːn/ tɕʰːʔ

ยกเว้น ฉัน ฉัน ฮือ อื่อ

กระบวนการสร้างพยางค์เสริมเพื่อปิดวรรคย่อยนั้นมีข้อสังเกตต่าง ๆ ดังนี้

ษี - อี - งี

ผนวช ผนัว - อวด – โง - - - ช่ะ

บ่า บะ – อะ อา – งา

งาม งะ – อะ อา - งา - - ม่ะ

มี มิ - อ อี - งี

ปรากฏการณ์ดังกล่าวนั้นมิได้เกี่ยวข้องกับฉันทลักษณ์แต่อย่างใด แต่เกี่ยวข้องกับท่วงทำนองจังหวะแห่งการเปล่งเสียง นอกจากนี้ คำต่าง ๆ ที่ปรากฏมีการแยกพยางค์ล้วนเป็นคำที่มีรากศัพท์มากจากจำนวนมากเป็นคำบาลี ได้แก่ "พฺราหมณ" และมีปรากฏลักษณะเดียวกันนี้ในคำสวดภาษาไทยด้วย แต่จะไม่ปรากฏในคำไทย ตัวอย่างเช่น "ผนวช" "อุดดม" "สมณ" "ยล" "นาม" เป็นต้น ปรากฏการณนี้มีความสอดคล้องกับข้อวินิจฉัย เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของการแต่ฉันท์ในสมัยอยุธยาไว้ว่า

"คงมีการเริ่มมีการประยุกต์ฉันทอินเดียให้มาเป็นฉันท์แบบไทยมากขึ้น โดยการเพิ่มสัมผัสเข้าไปหรือแม้แต่การแบ่งบท ซึ่งสั้นกว่าฉันท์อินเดีย นอกจากนี้ ยังมีการพัฒนาครุลหุให้เหมาะสมกับเสียงภาษาไทยโดยอาศัยจังหวะในการออกเสียงมากกว่าที่จะยึดติดในรูปตัวอักษรครุลหุจริง ๆ" [13]

ตัวอย่างโน้ตที่ 131 การแยกพยางค์ "จ" จากคำว่า "เสด็จ"

จากทำนองที่แสดงนี้ คำว่า "เสดจ" มี "จ" เป็นตัวสะกด ฉะนั้นพยางค์ที่แยกออกมาใหม่นี้สร้างจากพยัญชนะดังกล่าวและออกเสียงสระ "อะ" จึงได้ "จะ /tɕaʔ/

ตัวอย่างโน้ตที่ 132 การแยกพยางค์ "ม" จากคำ "นาม"

[13] ไพฑูรย์ พรหมวิจิตร, 2541: 13

ตัวอย่างโน้ตที่ 133 การแยกพยางค์ในคำ “นาม” “อาทิ์” “มาท” และ “ดร”

จากทำนองที่แสดงนี้ คำว่า “นาม” มี “ม” เป็นตัวสะกด ฉะนั้นพยางค์ที่แยกออกมาใหม่นี้จึงได้เป็น “มา” (/maː/) มีการแทรกพยางค์ซึ่งผันไปตามทำนองโมทีฟ E-A-D /naː/ /haː/ /ʔaːm/- /maː/

อาทิ์-ทิ /ʔaːt/ /tʰiʔ/

มาท-ทะ /maː/ /tʰaʔ/

ดร-ระ /dɔːn/ /raʔ/

ลักษณะพยางค์เพิ่มที่เกิดขึ้นจากกระบวนการดังกล่าวอาจมีที่มาจากการทำนองการอ่านฉันทลักษณ์อยู่แต่เดิมประการหนึ่ง การเกิดเสียงลหุแทรกขึ้นนั้นนับเป็นการสร้างจังหวะลีลาให้กับการอ่านฉันทลักษณ์ และยังเป็นการทำให้การสวดราบรื่นเสมือนเป็นเสียงเชื่อมไปสู่พยางค์ถัดไป หากพิจารณาถึงลีลาการอ่านฉันทลักษณ์และเปรียบเทียบกับอัตราโน้ต สามารถแสดงได้ดังนี้

มี นาม (มะ)แต่อาทิ์ (ทิ)คันทมาท (ทะ) สิ ขร



ที่ ใด ท่านภูธร แพสะยันดร (ระ)ราชา



ถึงแม้ว่ากฎเกณฑ์ฉันทลักษณ์นี้ยังไม่ตรงกับอินทรวิเชียรฉันท์อย่างสมบูรณ์ แต่มีแนวโน้มว่าเป็น “ฉันท์” และเป็นฉันท์ประเภท 11 อย่างแน่นอน ด้วยการวางวรรคและมีระบบเสียงสั้นยาวสวยงาม

แผนผัง โครงสร้างฉันทลักษณ์ “อินทรวิเชียรฉันท์”

ั ั ั ั ั ั ั

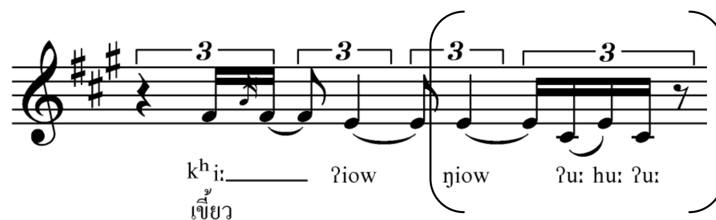
ั ั ั ั ั ั ั

3) การแทรกพยางค์ การแทรกพยางค์ที่ไม่มีความหมายเสมือนคำสวด

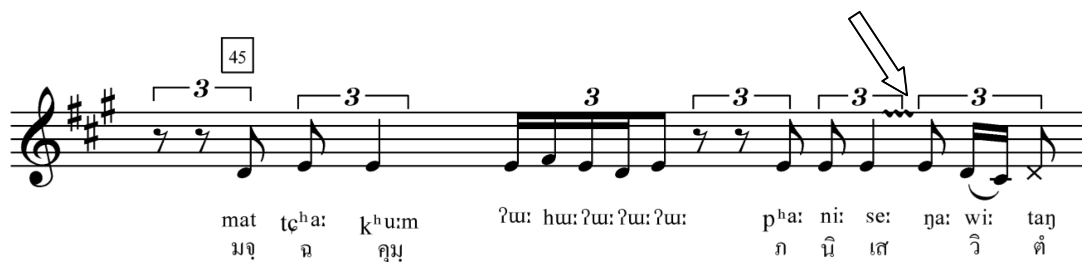
พยางค์เสียงที่ทำหน้าที่ดังกล่าว เป็นพยางค์ต่าง ๆ ได้แก่ /ŋ-/ /m-/ /n-/ /h-/ มีรายละเอียดดังนี้

3.1) พยางค์ใช้แทนคำสวด พยางค์ชนิดนี้พบว่าใช้แทรกระหว่างการแยกพยางค์

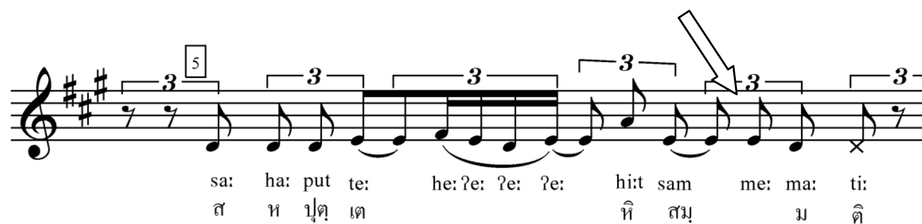
ตัวอย่างโน้ตที่ 134 แสดงการแทรกพยางค์ /ŋiow/ ในคำสวด “เขี้ยว”



ตัวอย่างโน้ตที่ 135 แสดงการแทรกพยางค์ / ŋa: / ลักษณะพยางค์เดี่ยว



ตัวอย่างโน้ตที่ 136 แสดงการแทรกพยางค์ / me: / ลักษณะพยางค์เดี่ยว



ตัวอย่างโน้ตที่ 137 แสดงการแทรกพยางค์ / neː / ลักษณะพยางค์เดี่ยว

10

ʔeː teː nin laː haː ʔaː ʔaː ʔaː paː tʰit ʔɯː neː san tiː

เอ เต นิ ลา ป ทิสุ สนฺ ติ

ตัวอย่างโน้ตที่ 138 แสดงการแทรกพยางค์ / neː / ลักษณะพยางค์เดี่ยว

7

ʔaː ʔaː ʔaː sat tʰaːn hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː tɕaː maː san neː tɕʰaː taŋ

อา ส ทญฺ จ ม สญฺ ฉ ฐึ

ตัวอย่างโน้ตที่ 139 แสดงการแทรกพยางค์ / ŋaː / ลักษณะชุดโมทีฟ

raː ʔaː ʔaː haːʔ ʔaː ʔaːt ŋaː ʔaː haː ʔaːt tɕʰaʔ

ราช

ตัวอย่างโน้ตที่ 140 แสดงการแทรกพยางค์ / ŋɯː / ลักษณะชุดโมทีฟ

soːŋ ʔɯː ʔɯː ʔɯː hɯʔʔɯː ʔɯː ŋɯː ʔɯː hɯːʔɯː

สงฆ์

ตัวอย่างโน้ตที่ 141 แสดงการแทรกพยางค์ / ʔa: / ลักษณะรัวเสียง

tʰa: wa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:
ท วา

4) เสียงนาสิก เพดานอ่อน (nasal sound)

เสียงนาสิก หรือพยางค์ที่มีเสียง /h/ เป็นพยัญชนะต้น ได้แก่พยางค์ /h/ /n/ /ŋ/ และ /m/ ใช้ในการตกแต่งทำนองตรงบริเวณคำสวด กลาง และท้ายคำสวด พบการใช้พยางค์เสียงนาสิก (nasal sound) ในลักษณะต่าง ๆ แทรกปะปนไปกับการดำเนินทำนอง มีลักษณะต่าง ๆ ทั้งนี้เพื่อประกอบการทำเม็ดพราย ได้แก่ การพรม การสะบัด การรัวเสียง การตวัดโหนเสียง การเอื้อนเทิร์น ลักษณะการเปล่งเสียงด้วยเทคนิคเหล่านี้มีลักษณะสำคัญตรงกันคือ เสียงที่อยู่ด้านบนของการปฏิบัติเทคนิคดังกล่าวจะเป็นเสียงขึ้นนาสิกเสมอ ส่วนเสียงซึ่งเป็นเสียงหลักของเทคนิคนั้น ๆ จะเป็นเสียงจากลำคอ
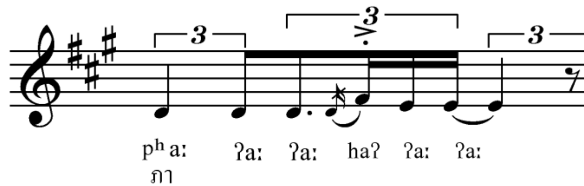
ตัวอย่างโน้ตที่ 142 การเอื้อนเสียง E-A-D

pʰra: ha: ʔa:m
พราหมณ์

ตัวอย่างโน้ตที่ 143 การเอื้อนเทิร์น(turn)

pe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe:n
เป็น

ตัวอย่างโน้ตที่ 144 การชะงักเสียง(staccato)



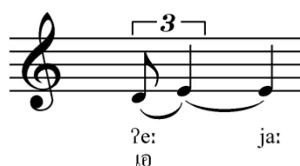
4.12.2 การกลายเสียง (Diphthongization)

ในการดำเนินทำนองของคำสวดนั้น ถึงแม้ว่าการดำเนินทำนองไม่มีการเปลี่ยนระดับเสียง (pitch) แต่สามารถสร้างทำนองให้เกิดความหลากหลายได้ ทั้งนี้ด้วยกระบวนการเปล่งเสียงในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ในการเปล่งเสียงคำสวดในทำนองนั้นพบว่ามีลักษณะเสียงที่หลากหลายจากคำสวด ทั้งนี้มีการสอดแทรกด้วยลักษณะการกลายเสียงปะปนอยู่ทั่วไป จากการวิเคราะห์สามารถสรุปปรากฏการณ์การกลายเสียงพยางค์ได้ดังนี้
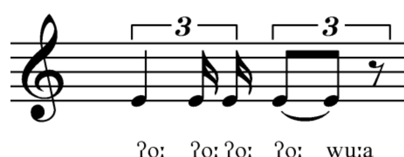
1.1) การเปล่งเสียงเปลี่ยนจากสระเดี่ยวเป็นสระผสม (Diphthongization) พบว่ามีเสียงตั้งต้นของคำสวดกับเสียงปลายมีความแตกต่างกัน

ตัวอย่างโน้ตที่ 145 แสดงการกลายเสียง /ʔe:/ เป็น /ja:/



จากตัวอย่างโน้ตที่ 146 แสดงให้เห็นถึงการกลายเสียงของคำสวด “เอ” ที่อยู่ในระดับเสียง D โดยทำนองมีการเอื้อนโดยการสร้างพยางค์เพิ่มเติมและสิ้นสุดด้วยพยางค์ /ʔe:/ เป็น /ja:/ ในส่วนท้ายของพยางค์

ตัวอย่างโน้ตที่ 146 แสดงการกลายเสียง /ʔo:/ เป็น /wu:a/



ปรากฏการณ์เหล่านี้เป็นผลของการประดิดประดอยการเปล่งเสียงอย่างมีศิลปะ คุณลักษณะของน้ำเสียงที่สื่อออกมานั้น จะด้วยการอธิบายปรากฏการณ์ด้วยยกเนื้อหาทางดนตรีมาพิจารณา หรือสืบค้นปรากฏการณ์ทางสัทศาสตร์ของเสียงสวดก็ตาม ล้วนเป็นเสียงดนตรีในอุดมคติทั้งสิ้น ฉะนั้นเสียงดนตรีมิได้จำกัดเพียงทำนองที่มีระดับเสียงเพียงเท่านั้น แต่รวมถึงศิลปะในการเปล่งเสียง จนเกิดคุณลักษณะต่าง ๆ ดังที่ได้พบในการวิเคราะห์ทำนองสวดมหาชาติคำหลวง สิ่งทั้งหลายเหล่านี้ล้วนมีความเป็นดนตรีอย่างบริบูรณ์

4.13 การบันทึกโน้ต

4.13.1 แนวคิดเกี่ยวกับการบันทึกโน้ต

ลักษณะการจัดการเครื่องหมายสัญลักษณ์โน้ต พบว่าการใช้สีที่แตกต่างกันของอักขระและสัญลักษณ์ออกเสียง โดยอักขระใช้สีเหลืองส่วนสัญลักษณ์โน้ตใช้สีขาว ทำให้ลดความสับสน สัญลักษณ์โน้ตจะอยู่บริเวณเหนือและใต้ตัวอักขระ อนึ่งบริเวณใต้ตัวอักขระจะหมายถึงลำดับในการออกเสียงเป็นอันดับแรกแล้วจึงออกเสียงส่วนที่เหนืออักขระ นอกจากนี้ เครื่องหมายกำหนดให้ออกเสียงต่ำจะระบุไว้ใต้อักขระ ส่วนเครื่องหมายให้เปล่งเสียงสูงจะอยู่เหนืออักขระ

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า เนื่องจากรายละเอียดด้านกลเม็ดสร้างเสียงเสนาะของคำสวดมีความละเอียดซับซ้อนเกินวิสัยที่สามารถจดจำได้ รูปแบบทำนองมีความยืดหยุ่นตามชนิดของคำสวด ประกอบกับท่วงทำนองมีการใช้ชุดทำนองที่ซ้ำกันบ่อย ฉะนั้นสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกทำนองจึงเป็นเครื่องเตือนความจำได้เป็นอย่างดี และข้อสังเกตนี้จึงนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า มูลเหตุของการสร้างระบบสัญลักษณ์โน้ตเกิดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์เพื่อใช้อ่านขณะสวด อนึ่งผู้สวดต้องได้รับการถ่ายทอดท่วงทำนอง และเรียนรู้ระบบการสื่อความหมายของเครื่องหมายต่าง ๆ

4.13.2 รูปแบบการบันทึกโน้ต

พบการวางสัญลักษณ์กำกับไว้ทั้งด้านล่างและด้านบทของตัวอักษร หากมีรายละเอียดในการออกเสียงมาก หรือผูกสัญลักษณ์เป็นกลุ่ม จะบันทึกในลักษณะเฉียงไปทางด้านขวา

การใช้พื้นและความหมาย ที่บ่งบอกช่วงระดับเสียง

1) พื้นที่ด้านบน ระดับเสียงสูง ซึ่งได้แก่ F# และ A

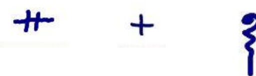
2) พื้นที่ด้านล่าง C# D และ E

กรณีที่มีการผสมเครื่องหมายทั้งบนและล่าง หมายถึง ลักษณะทำนองที่เคลื่อนที่จากส่วนล่างเป็นอันดับแรก และต่อด้วยเครื่องหมายที่อยู่ด้านบน ฉะนั้นการบันทึกจึงยึดพื้นที่ด้านล่างคำสวดเป็นสำคัญ ในการระบุท่วงทำนองขนาดยาว ภายใจพื้นอันจำกัด

4.13.3 ชนิดของโน้ตสัญลักษณ์

นอกจากนี้ผลจากการบันทึกจึงมีประโยชน์ในแง่การเก็บรักษา ท่วงทำนองเป็นลายลักษณ์อักษร ด้วยการใช้สัญลักษณ์ตลอดจนการจัดการด้านเครื่องหมายต่าง ๆ มีความเรียบง่าย สัญลักษณ์บันทึกทำนองสวดนี้ มีลักษณะเป็นโน้ตดนตรีแบบผสมผสานรูปแบบโน้ตประเภทต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน สัญลักษณ์มิได้ปรากฏระบบแสดงระดับเสียง เพียงแต่เป็นการประมาณการเสียงสูงระบุเหนืออักขระ เสียงต่ำกำกับไว้ใต้อักขระ จากการวิจัยสามารถสรุปได้ว่า รูปแบบ สัญลักษณ์ที่ระบุในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงกรมศาสนา มีลักษณะเป็นโน้ตดนตรี 5 แบบ ได้แก่

- โน้ตกราฟิก (graphic notation) เช่น 

- โน้ตสัญลักษณ์ (symbolic notation) เช่น 

- โน้ตตัวอักษร (alphabetical notation) เช่น 

- โน้ตพยางค์ (syllabic notation) เช่น 

- โน้ตตัวเลข (numerical notation) เช่น 

ทั้งนี้สามารถสังเคราะห์ภาพรวมโน้ตทั้ง 5 ชนิด เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1) โน้ตกราฟิก(graphic notation)

แสดงเป็นภาพกราฟิกเสมือนจริง สัญลักษณ์การเปล่งเสียงนี้มีลักษณะเป็นลายเส้นที่มีรูปร่างคดเคี้ยวไปตามลักษณะการเคลื่อนไหวของทำนอง อย่างไรก็ตามทิศทางของสัญลักษณ์ดังกล่าวมิได้เที่ยงตรงตามท่วงทำนองจริงแต่อย่างใดเป็นเพียงสัญลักษณ์เพื่อเตือนความทรงจำ หากผู้สวดจำได้แล้วย่อมไม่มีความจำเป็นต้องเขียนให้เกิดความซับซ้อน เกิดความลำบากในการตีความ

2) เครื่องหมายสัญลักษณ์ (symbolic notation)

พบสัญลักษณ์เฉพาะ ซึ่งความหมายด้านการเปล่งเสียงมิได้ความสัมพันธ์กับรูปลักษณ์สัณฐานของเครื่องหมายแต่อย่างใด สัญลักษณ์ที่จัดไว้กลุ่มนี้จะเกี่ยวกับคุณลักษณะของเสียง(timbre) เช่น ° แทนเสียงจากลำคอ /ʔ-/ (glottal sound) หรือเรียกว่า “อัง” ในภาษาบาลี, ห แทนเสียงนาสิก /h-/ ส่วนตัวเลข และ ง แทนเสียง /ŋ- / เป็นต้น ในส่วนของตัวเลขพบเพียงเลขสองไทยหรือเรียกว่า “ไม้ยมก” หมายถึงการเปล่งเสียงซ้ำ ฉะนั้นสัญลักษณ์ดังกล่าวมีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งต้องได้รับการเรียนรู้จากผู้กำหนดและสืบทอดมา

4.13.4 รูปแบบของสัญลักษณ์โน้ต

สัญลักษณ์โน้ตแต่ละอย่างนั้น นอกจะมีความหมายในตัวเองในการสื่อสารถึงเสียงในทำนอง อย่างไรก็ตาม สัญลักษณ์ต่าง ๆ มีการร้อยเรียงอย่างเป็นระบบ สามารถแยกแยะได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ สัญลักษณ์เดี่ยว และสัญลักษณ์ผสม ดังมีรายละเอียด ดังนี้

- สัญลักษณ์เดี่ยว (single symbol)

เป็นสัญลักษณ์ใช้การกำกับเสียง หรือบอกให้ทราบว่าต้องเปล่งเสียงอย่างไรอย่างหนึ่ง เช่น เสียงต่ำพยางค์เดี่ยวลักษณะแยกพยางค์ (+) หรือตวัดเสียงสูง-ต่ำสำหรับ (႒) หรือ เปล่งเสียงระดับสูงด้วยสัญลักษณ์ (⧺) เป็นต้น สัญลักษณ์เหล่านี้จะกำหนดไว้บริเวณทั้งด้านบนและด้านใต้ของคำสวด ด้านบนจะเป็นเรื่องเสียงสูง ฉะนั้นสัญลักษณ์เกี่ยวกับเสียงสูงจะระบุไว้ตำแหน่งด้านบน ส่วนสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของเสียงต่ำทั้งหลายจะถูกระบุไว้บริเวณใต้คำสวด

- สัญลักษณ์ผสม (compound symbol)

ในคำสวดหนึ่ง ๆ สามารสร้างให้เกิดคุณลักษณะได้มากกว่าหนึ่งอย่าง ฉะนั้นการใช้สัญลักษณ์มากกว่าหนึ่งอย่าง จึงนำมาสู่ระบบผสมสัญลักษณ์โน้ตเข้าด้วยกันใช้ สามารถส่วนกรณีที่มีทั้งสองส่วนเกิดขึ้นพร้อมกัน นั่นแสดงถึงความสัมพันธ์ของเสียงที่เกิดจากทั้งสองสัญลักษณ์ต้องร่วมงานกัน หรือคำสวดต้องประกอบด้วยคุณลักษณ์มากกว่า 1 อย่าง เป็นต้น ซึ่งลักษณะนี้เป็นรูปแบบของการผสมสัญลักษณ์(compound symbol) อนึ่ง สัญลักษณ์เชิงผสมนั้นก็คือการนำสัญลักษณ์เชิงเดี่ยวมาร้อยเรียงกันเพื่อสื่อทำนองที่ประกอบด้วยท่วงทีลีลาต่าง ๆ และนอกจากนี้พื้นที่ทั้งสองส่วนนั้นยังสามารถบรรจุสัญลักษณ์หลาย ๆ อย่างร้อยเรียงกัน ตามท่วงทำนองที่ที่ซับซ้อน ฉะนั้นจึงปรากฏสัญลักษณ์ปะบน ระดะตาอย่างมาก จนทำให้ยากในการแยกแยะว่าส่วนใดเป็นคำสวดส่วนในเป็นสัญลักษณ์โน้ต ตามที่ได้กล่าวถึงไว้ในส่วนที่ผ่านนา

ตารางแสดงโน้ตสัญลักษณ์เดี่ยว (single symbol)

สัญลักษณ์	ตำแหน่งวางกับคำ	จำนวนพยางค์		ตัวอย่าง	หมายเหตุ
		1 พยางค์	มากกว่า 1 พยางค์		
	บน	D	E, D หรือ C	ta:	บางกรณี กับ มีความหมายเดียวกัน หมายถึงเสียงต่ำและเป็นพยางค์เดี่ยว
	ล่าง	C#,D	-	kʰaʔ	แยกพยางค์เดี่ยว
	บน	A	-	tɕʰut ฉุด	เสียงวรรณยุกต์ตรี หรือเสียงสูง บางครั้งใช้
	บน	-	A-C#	lɯʔ ʔɯʔ	เป็นการเพิ่มพยางค์ตวัดไปเสียงต่ำ
	ล่าง	-	E-E-D E-E-C# C#-E-C#	to: ho: ʔo: โต	มอร์เดนท์
	บน/ล่าง	อิสระ	อิสระ	-	/haː/
	บน/ล่าง	อิสระ	อิสระ	-	/ ŋ /

	บน/ล่าง	-	E-E-F	ɗa: ʔa: ʔa: ดา	โมทีฟ
	บาน-ล่าง	-	อิสระ	hɯ:	เพิ่มพยางค์ /hɯː/ หน้าคำ
	ล่าง	-	อิสระ ส่วนใหญ่เสียงต่ำ	tɕʰ ɯ: ʔɯ: ชื่อ la: ʔaj ไล่	/ ʔ / หรือ / h/ เพิ่มเติม และเสียงกลางถึงต่ำ
	บน/ล่าง	-	A-E D-E-D	pa: ʔa: ป haʔ ʔa: ʔaʔ ห	เน้นการตกแต่งด้วย /ʔ/
	บน	-	F#-A	tʰi: ʔi:	เน้นการตกแต่งด้วย /ʔ/ ในทำนองขึ้น
	ล่าง	-	F#-E	kʰɯ: ʔɯ: คือ	เน้นการตกแต่งด้วย /ʔ/ ในทำนองลง
	ล่าง	-	E-A-D F#-A-E E-A-C#	si: hi: ʔi: ศรี	ba: ha: ʔa:n บาน

	บน	-	E-A-D	kʰi:aw hu:ʔu: เขียว	โมทีฟ
	บน	-	D-E-F#	pra: ka: ʔa:t ประ กาศ	โมทีฟ
	บน	-	F#-A-C#	kʰa: ha: ʔa: ขา	โมทีฟ
	บน	-	C#-A-F#-E	ma: ha: ʔa: ʔa: มรรค	โมทีฟ
	บน	-	อิสระ	wa:w เหว่า	เม็ดพรายคลอนเสียง(shivering sound)
	ล่าง	E	-	mi: มี	เสียง E ไม่มีการตกแต่ง
	บน	-	A-E	wit ʔɯ: วิชุ	ตวัดเสียงสูง-ต่ำด้วยเสียงเน้น A
	ล่าง	-	D-F#-E หรือ E-F#	pʰa: haʔʔa: ʔa:	โมทีฟ, ในบางกรณี pra: ʔa: ประ

	บน-ล่าง	-	-	3 3 3 3 3 wa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: วา	ซ้ำส่วนกลุ่มโน้ต หรือใช้แบบ ^
	ล่าง	-	F#-E-E	3 klo: ʔoʔʔu:a l กลัว	โมทีฟ
	บน	F# หรือE	-	3 wan ʔɯ: ธรรค์ 3 3 do: ʔo: ʔo: ʔuaj ด้วย	โมทีฟ หรือ พรมเสียง และ คลอนเสียง
		F# หรือE	-	3 tɕi: ʔi:	การแยกพยางค์ /ʔ/ และ คลอนเสียง
	บน		E-D-E-D	3 ni: ʔi: hi: ʔi: นี้	โมทีฟ
	บน	-	F#-E-E-D	-3 3 3 lɛ: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: แล	โมทีฟ
		-	D-A หรือ E-B	bo: - t โบย	เม็ดพรายตวัดเสียงต่ำ-สูง

	บน	-	E-F#	na: ʔaj	การแยกพยางค์ /ʔ/ และคลอนเสียง
	ล่าง		ระบุแน่ชัดไม่ได้	: tuŋ	“เสียงเหน่อ” ระบุระดับเสียงเพียงประมาณการใน ระดับโน้ต D
	บน		D-A	tʰi: tɕ	เน้นตวัดเสียงต่ำ-สูง และคลอนเสียง
	บน		E-F#	da: ʔa:___ t	โมทีฟ กับรัวเสียง
	บน		E-F#	tɛ: ʔɛ:__ ŋ	โมทีฟ กับรัวเสียง
	บน		F#-A	pa: ha:___	โมทีฟ กับรัวเสียงย้อนขึ้น (inverted trill)
	บน		F#-A-F#	do: ho: ʔo: - k โดก	มอร์เดนท์

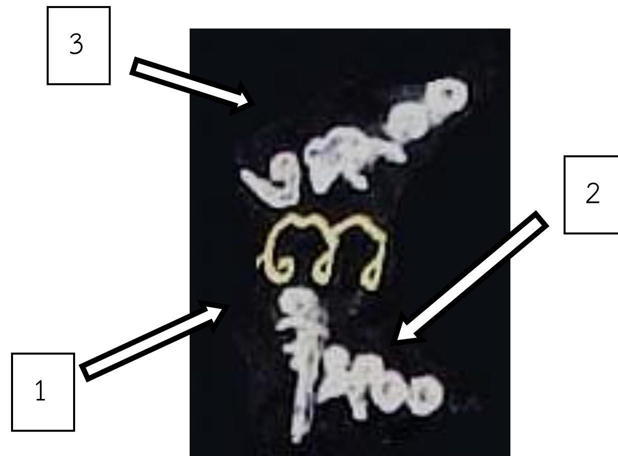
ตารางแสดงโน้ตสัญลักษณ์ผสม (compound symbol)

	บน	E	3 ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:	เอื้อนเทิร์น (turn) มีหลักเสียงเป็น E
	บน	E-C#-E-C#	3 3 ŋa:_____ ʔa: ha: ʔa:w	โมทีฟประกอบด้วย / ŋ /
	ล่าง	D-F#-E	3 3 ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: - t	โมทีฟประกอบด้วยพยางค์ /ʔ/, /h/
------ +	บน-ล่าง	D-E-G-A	3 3 kɛ: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛʔ ʔɛ: ʔɛ:w แก้ว	ชุดเอื้อนยาวเริ่มต้นจากเสียงต่ำ สิ้นเสียงที่เสียงสูงสุด
	ล่าง	*-F#-E	tin hɯʔ ʔɯ: ʔɯ: ติณ	เสียงเหน่อและโมทีฟ
----)	บน ล่าง	E-F#	3 naj ʔi: ʔi: ใน	โมทีฟ เริ่มจากเสียงต่ำ
> ----- +	บน-ล่าง	E-A	tʰɛ: ʔɛ:n แท่น	การตวัดเสียงขึ้นจากเสียงต่ำ
---	บน-ล่าง	E-A/B	mo: ʔu:aŋ ม่วง	การตวัดเสียงขึ้นจากเสียงต่ำและคลอน

				เสียง
	บน	F-E-A-C#	la:______ ʔa:ʔa:ʔa:ʔa: ha: ʔa: ลา	แบบผสมรัวเสียง และพยางค์ ʔ และจบด้วยโมทีฟ
	บน-ล่าง	E-C#A-F#-E	te: ʔe: he:ʔe: he: ʔe: ʔe:ʔe:ʔe: เต	แบบผสมมอร์เดนท์เสียงต่ำ(ฉC#) และเสียงสูงรัวเสียงและพยางค์ ʔ
	บน	F#-E	ŋa:______ mʔa:ʔa:ʔa:ʔa:m งาม	โมทีฟ พร้อมด้วยรัวเสียงจบเสียง E
	บน	F#-E-D	sa: ʔa:ʔa:ʔa: haʔa:ŋ ซาง	โมทีฟ
	บน-ล่าง	E-D*	khɔj ค่อย	ตวัดเสียง สูง-ต่ำ พร้อมเสียงเหน่อ
	บน	F#-E-C#	hu: ʔu: ʔɯ:a ŋu: ʔu:hu:ʔɯ:a หัว	แบบผสม
	บน	F#-E	ko: ʔo: - a ʔo: ho:ʔo: ʔo:ʔo:ʔo: ho:ʔo:-a โก	แบบผสม

	บน	F#-E-C#	3 3 t^hin ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ทิน	แบบผสม
	บน	F#-E	3 na: ʔa: ʔa:ʔa:ʔa:n นาน	โมทีฟ พร้อมด้วยรัวเสียงจบเสียง E
	บน	D-E-A-D	3 3 ra: ha: ʔa: ha: ʔa:t $tɕ^h$ aʔ ราช	โมทีฟ

ลักษณะการจัดตำแหน่งสัญลักษณ์โน้ตและความหมาย



1 2 3

pʰa: ʔa: ʔa:__ haʔʔa: ʔa:__ ŋa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:

พาหุ

คำสวด +

สรุป

1 ตำแหน่งคำพร้อมกับออกเสียงโน้ตหลักพร้อมคุณลักษณะเสียงเหน่อ ด้วยสัญลักษณ์

2. กลุ่ม พยางค์ /ha:/ /ʔa: / ด้วยสัญลักษณ์

3. การขยายทำนองด้วยพยางค์เพิ่มเติม / ŋ / ด้วยสัญลักษณ์ และ /ha:/ สัญลักษณ์ จากนั้น ซ้ำ /ha:/ ด้วยสัญลักษณ์ และปิดชุดด้วย /ʔa:/ ด้วยสัญลักษณ์

ผลจากการศึกษาระบบการบันทึกโน้ตในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงกัณฑ์มหาพน ฉบับที่ตกทอดมาถึงกรมการศาสนาปัจจุบัน สามารถนำไปสู่ข้อสรุป คือ สัญลักษณ์และการเปล่งเสียงเป็นระบบการโน้ต ที่สามารถแจกแจงออกเป็น โน้ตสัญลักษณ์ (symbolic notation) และโน้ตกราฟิก (graphic notation) มีรูปแบบเป็นสัญลักษณ์เดี่ยวและสัญลักษณ์ผสม ซึ่งมีการจัดระบบในการบันทึกไว้เป็นอย่างดีเพื่อรองรับท่วงทำนองที่เกิดขึ้น สามารถสรุปข้อดีของโน้ตสัญลักษณ์นี้ คือ

1) สื่อสารได้เร็ว(สำหรับผู้ที่ทราบทำนองอยู่แล้ว)เหมาะอย่างยิ่งที่จะใช้เป็นเครื่องสำหรับเตือนความจำ ด้วยเพราะไม่มีเงื่อนไขซับซ้อนจนเกินไป
2) ระบบมีความเสถียร
3) เป็นระบบเฉพาะตัวที่น่าสนใจ และยังไม่ปรากฏระบบนี้ในโน้ตอื่น ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

อย่างไรก็ตาม ยังปรากฏว่าทำนองสวดกับโน้ตสัญลักษณ์ไม่สัมพันธ์กันอยู่จำนวนหนึ่ง ซึ่งอาจเกี่ยวข้องกับปัจจัยหลายด้าน เช่น การคัดลอกเป็นงานที่ละเอียดมากฉะนั้นอาจเกิดข้อผิดพลาดได้ง่าย ผู้บันทึกอาจไม่ใช่ผู้สวด ทำให้อาจเข้าใจความหมายคลาดเคลื่อนได้ และผู้สวดอาจหลงลืมด้วยเพราะการสวดจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องอ่านประกอบการสวดโดยตลอด เนื่องด้วยคำแต่ละคำมีกฎเกณฑ์ในการออกเสียงเหมือนกันบ้างแตกต่างกันบ้าง ต้องพิจารณารายคำไปจนจบ ทั้งนี้เป็นการทำงาน 3 ส่วนในขณะเดียวกัน คือ อ่านสัญลักษณ์ นึกทำนองที่จำได้ และสุดท้ายต้องสาธยายออกมาด้วยเสียงอันประณีต

นอกจากโน้ตสัญลักษณ์นี้จะเป็นเครื่องมือในการใช้อ่านสวดเป็นหลักแล้ว ยังเป็นเครื่องมืออันทรงคุณค่าในการเก็บรักษาท่วงทำนองสวด ซึ่งเป็นสิ่งนามธรรมให้อยู่ในรูปลักษณ์งานเขียน เพื่อไม่ให้เกิดการผิดเพี้ยนเสื่อมสูญในการสืบทอด นับว่าเป็นภูมิปัญญา อันชาญฉลาดของผู้รังสรรค์ระบบโน้ตสัญลักษณ์นี้ขึ้น อย่างไรก็ตามโน้ตสัญลักษณ์นี้ เป็นเพียงรูปร่างที่จะสื่อถึงลักษณะการออกเสียงทำนอง แต่ไม่ได้อิงกับลักษณะทางกราฟิกอย่างตรงไปตรงมา อย่างไรก็ดีสามารถสรุปได้ว่า โน้ตในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงที่บันทึกไว้นั้น สร้างขึ้นเพื่อใช้เตือนความทรงจำ ซึ่งผู้อ่านจำเป็นต้องผ่านการเรียนรู้ทำนองสวดมาเป็นอย่างดีแล้วเท่านั้น จึงจะสามารถใช้โน้ตดังกล่าวร่วมกับการสวดได้อย่างมีประสิทธิภาพ

บทที่ 5

สรุปและอภิปรายผล

คุณค่าและความงดงามของมหาชาติคำหลวงนั้นนับว่าเป็นงานวรรณศิลป์และคีตศิลป์ชั้นเลิศที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน เกิดขึ้นจากพระราชดำริฟื้นฟูประเพณีการฟังเทศน์มหาชาติจากสุโขทัยกลับมาอีกครั้ง และมีพระราชประสงค์ชำระเนื้อความภาษามคธและแปลให้เป็นภาษาไทยเพื่อเป็นแบบฉบับให้ได้ยึดถือกัน ถือว่าเป็นการแปลมหาชาติภาษามคธออกเป็นไทยครั้งแรก นอกจากนี้ยังเพิ่มชั้นเชิงวรรณศิลป์ด้วยการแต่งออกเป็นฉันทลักษณ์ร้อยกรองหลากหลายชนิด โดยมี “ร่าย” เป็นฉันทลักษณ์หลัก โดยวางสลับกับภาษาไทยวรรคต่อวรรคโดยตลอด จัดสำหรับใช้การสวดในพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในเทศกาลเข้าพรรษานับแต่กรุงศรีอยุธยาเรื่อยมา จนกระทั่งกระแสความนิยมฟังสวดในพระราชพิธีดังกล่าวลดลงเรื่อยมาราวหลังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมาปรากฏว่าเหลือตกทอดมาเพียงกัณฑ์มหาพนครึ่งกัณฑ์เท่านั้น

5.1 การสรุปผล

5.1.1 แนวคิดด้านทำนอง

5.1.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับระดับเสียงและจังหวะ

ระดับเสียง ภาษาบาลี ซึ่งไม่มีการระบุระดับเสียง หรือกล่าวได้ว่า เป็นการสวดแบบเสียงเดียว (monotonic melody) คล้ายกับการสวดทำนอง “สังโยค” แบบที่พระสงฆ์ (โดยเฉพาะพระสงฆ์ในวัดมหานิกาย) ใช้สวดโดยทั่วไป ฉะนั้นการมีรากฐานจากการดำเนินทำนองแบบเสียงเดียว จึงเป็นรากฐานที่สอดคล้องกับการดำเนินทำนอง แบบมีเสียงศูนย์กลางเพียงเสียงเดียว หากทำนองจากเคลื่อนที่ไปหาเสียงที่สูงกว่าหรือต่ำกว่าเสียงศูนย์กลางแล้ว มักต้องหวนกลับมาผ่านเสียงศูนย์กลางเป็นสำคัญ ลักษณะเสียงศูนย์กลางนี้ เป็นส่วนสำคัญ

กลุ่มเสียง (scale) ภาพรวมของทำนองทั้ง 8 บท ถึงแม้ว่าการตั้งระดับเสียงจะไม่ตายตัวโดยขึ้นกับความสะดวกของผู้สวด แต่จะมีการตกแต่งคำ ด้วยกรอบของกลุ่มเสียงที่มีความเสถียรในจำนวน 5 เสียง ในทำนองมีลักษณะควบคุมโดยเสียงศูนย์กลาง อันเป็นลักษณะของการเปล่งเสียงทางภาษา ระดับเสียงที่ใช้ ได้แก่ C#, D, E, F#, และ A และมีช่วงเสียง(range) เป็นคู่ 6 minor

โดยเสียงแรกของกลุ่มเสียง (C) จะเป็นเสียงปิดประโยคทำนอง เสียงกลาง (E) ของกลุ่มเสียงจะเป็นเสียงศูนย์กลางของการดำเนินทำนอง อันเป็นตำแหน่งของคำสวดหลักที่ต้องเคลื่อนที่ผ่านมาเสมอ ๆ ส่วนเสียงสูงสุดได้แก่ A เป็นเสียงผ่าน ระดับสูง มักเกิดขึ้นเพียงชั่วขณะในคำประเภทลหุและคำเป็นเท่านั้น และการเอื้อนในระดับเสียงนี้เป็นเสียงที่โดดเด่นในการขยายทำนอง

ชนิดของจังหวะในทำนองการสวดมหาชาติคำหลวงนี้ จัดเป็นลักษณจังหวะแบบอิสระชนิดหนึ่ง(free rhythm) อย่างไรก็ตาม มิได้มีคุณสมบัติตรงกับ ทฤษฎีดนตรีตะวันตกวันตกเสียทีเดียว หากมีความเฉพาะตัว กล่าวคือ จังหวะที่เกิดขึ้น มีความผันแปรไปตามระยะคำสวดแต่ละคำ สั้น-ยาว สลับปะปนกันไปมาจนกลายเป็น รูปแบบจังหวะทำนองขึ้น (rhythmic pattern)

5.1.1.2 รูปแบบ (Form)

- รูปแบบทางฉันทลักษณ์

พบว่าในการสวดปัจจุบันแบ่งเป็นบทได้จำนวน 8 บททำนองสวด มีฉันทลักษณ์ ร่ายโบราณ กลอนคุณบท โครงสี่สุภาพ กลอนสี่หรือกาพย์แบบพิเศษ กาพย์สุรางค์นางค์ ร่ายยาว และอินทรวิเชียรฉันท์ ทั้งนี้ฉันทลักษณ์มีความยืดหยุ่นและสร้างสรรค์ ซึ่งกรอบทางฉันทลักษณ์ในปัจจุบัน อาจไม่ครอบคลุม จากการศึกษาพบว่า ถึงแม้ แต่ละบทมีการแปลออกเป็นฉันทลักษณ์ไม่ซ้ำกัน แต่ในบาทแรกของการแปลภาษาบาลี เป็นภาษาไทยนั้นพบว่ามักใช้“ร่ายยาว”ในการเกริ่นนำ ข้อปรากฏนี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า “ร่ายยาว” มีความเหมาะสม สำหรับการเกริ่นนำก่อนเข้าสู่รายละเอียดเพื่อบอกผู้ฟังถึงสิ่งที่จะปรากฏอยู่ในเนื้อหาของบทของเหตุการณ์ในเนื้อความของแต่ละบท นอกจากนี้ยังเป็นพื้นที่แห่งการสร้างความน่าสนใจ กล่าวคือ ช่วงเกริ่นนำนี้จะเป็นช่วงที่รวบรวมกลเม็ดที่จะปรากฏในบทบรรจุไว้ในช่วงนี้ทั้งหมด ในลักษณะที่ เต็มไปด้วยการต่อเติมท่วงทำนองที่มีความกว้างไกลกว่าที่พบในบท หัวหน้านักสวดจะขึ้นสวดนำอย่างอิสระ อีกทั้งทำนองช่วงเกริ่นนำนี้ได้ประดิษฐ์ท่วงทีลีลาของการสวดไว้อย่างประณีต นับเป็นลักษณะของ การดำเนินทำนองแบบจังหวะอิสระ(free rhythm)

- รูปแบบโครงสร้างโดยรวมระดับบทมีการจัดเป็นส่วน 2 ส่วนหลัก ได้แก่ ส่วนเกริ่นนำ (introduction) และส่วนเนื้อความ (content) โดยส่วนเกริ่นนำนี้ จะนำสวดด้วยหัวหน้าสวดเป็นต้นเสียงก่อน แล้วจึงรับด้วยผู้สวดสมทบไปจนกระทั้งจบบท

รูปแบบโครงสร้างทำนองส่วนภาษาบาลีเป็นแบบ “สโตรฟิค” (Strophic Form) มีโครงสร้างทำนองค่อนข้างชัดเจน สันนิษฐานว่าโครงสร้างทางฉันทลักษณ์เป็นร้อยกรอง ประเภทฉันท์ (คล้ายปัฐยาวัตรฉันท์) โครงสร้างรูปแบบทำนองก่อตัวขึ้น ด้วยการต่อเติมทำนองในบางคำบางช่วง (เฉพาะคำครุ) และเสียงจบวรรคของแต่ละวรรคเป็นเสียงเดียวกัน ส่วนในภาษาไทย มีโครงสร้างอย่างหลวม ๆ อาศัยการพิจารณาการตกแต่งคำรายคำตามหลักคำเป็น-คำตาย การดำเนินทำนอง

เป็นลักษณะโมทีฟ(motive) E-A-D เป็นเสียงโครงสร้างที่พบได้บ่อยและหลากหลาย กล่าวโดยสรุปว่า ตามกฎระเบียบการเปล่งเสียง คำครุ-ลหุ เป็นหัวใจสำคัญของการสวดประเภทนี้ ยังถูกปรับใช้ในภาษาไทยในลักษณะเดียวกันอีกด้วย ได้แก่ คำเป็น-คำตาย

5.1.1.3 กระบวนทำนอง (Melodic Progression)

กระบวนทำนองมีผลจากฉันทลักษณ์ทางภาษาเป็นหลัก ได้แก่ ฉันท์ ซึ่งเป็นร้อยกรองที่มีระบบการเปล่งเสียงแน่นอน คือ ครุ-ลหุ (stress and non-stress word) จากหลักการดังกล่าวส่งผลไปยังแนวทางสร้างทำนองส่วนคำแปลภาษาไทยอีกด้วย คือ พิจารณา ตามชนิดคำสวด คำเป็น-คำตาย(checked syllable and non-checked syllable) สามารถสรุปได้ ดังนี้ ประการแรก ในตำแหน่งคำครุและคำเป็น พบการต่อเติมทำนอง (melodic prolongation) (หากไม่มีการต่อเติมอย่างน้อยที่สุดพบการเปล่งเสียงยาว) ส่วนจะต่อเติมมากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นกับ การควบคุมของรูปแบบโครงสร้างโดยรวมของประโยคทำนอง ซึ่งเท่ากับคำสวดภาษาบาลี 1 บาท กับส่วนคำแปลภาษาไทย (มีความยาวไม่แน่นอน ตามชนิดของฉันทลักษณ์) โดยส่วนที่มีการต่อเติมยาวมากที่สุดมักพบในการปิดวรรคทำนองของแต่ละบทสวด ประการที่สอง พบว่าไม่มีการต่อเติม ทำนองในคำชนิดคำลหุและคำตาย เพียงออกเสียงพยางค์เดี่ยว ๆ ผ่านไปอย่างรวดเร็ว จากเกณฑ์เหล่านี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า กฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ ทำให้เกิดระยะ หรือมาตราจังหวะ (duration) ก่อตัวขึ้นเป็นลีลาทำนอง (Rhythm) อันเป็นองค์ประกอบหลักส่วนหนึ่งของการเกิดทำนอง จนกระทั่งทำให้เกิดรูปแบบกระบวนทำนอง(melodic form) และรูปแบบโครงสร้างทำนองโดยรวม (formal structure) นอกจากนี้ กระบวนการดำเนินทำนองแสดงให้เห็นว่า หลักการทางภาษาบาลีในการการพิจารณาชนิดคำนำไปสู่การสร้างทำนองนั้น ถูกนำไปปรับใช้กับส่วนภาษาไทยด้วย

5.1.1.4 เม็ดพราย (embellishments)

เม็ดพราย(embellishments) ในแง่ของทำนองดนตรีของทำนองสวดนั้น ปรากฏการใช้การตกแต่งทำนองด้วยเม็ดพรายต่าง ๆ ได้แก่ มอร์เดนท์ (mordent), เทิร์น (turn), ตวัดเสียง (acciaccatura), ชะงักเสียง(staccato), คลอนเสียง (shivering sound), เสียงนาสิก(nasal sound) รัวเสียง(trill), เอื้อนยาว (melismatic style), และ “เสียงเหน่อ” เม็ดพรายเหล่านี้ถือเป็นกระบวนการ สำคัญในการดำเนินทำนองสวด ปรากฏแทรกอยู่ในฐานะกลวิธีตกแต่งทำนองอย่างหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของทำนองสวด

5.1.2 ลักษณะเฉพาะด้านคีตศิลป์

ลักษณะวิธีการเปล่งเสียงทำนองสวดส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยว (syllabic style) แม้ว่าท่วงทำนองจะมีการต่อเติมให้กว้างขวางคล้ายกับทำนองเอื้อนยาว(melismatic style) แต่มิได้ออกเสียงเชื่อมต่อกันอย่างเอื้อนยาว กลับยังคงเป็นการแยกเป็นพยางค์เดี่ยว ๆ อยู่ ฉะนั้นจึงพบพยางค์ /ʔ-/ อันเกิดจากการแตกพยางค์(syllabification) ของคำสวดต่าง ๆ ออกทั้งสิ้น ลักษณะการเปล่งเสียงดังกล่าวนี้ยังไม่พบในคีตศิลป์ไทยอื่น ๆ นอกจากนี้มีการเอื้อนสั้น (neumatic style) แต่ละพบการเอื้อนยาว (melismatic style) ในฐานเป็นเม็ดพรายชนิดหนึ่ง ที่มักส่วนเกริ่นนำและส่วนลงจบของทำนองแต่ละบท

รูปแบบโครงสร้างทำนองเกิดจากการจัดการด้านการขยายทำนอง(prolongation) คำสวดแต่ละคำ ในคำประเภทครุ(stress word) และคำเป็น (checked syllable) หลักคีตศิลป์ที่ปรากฏในการสวดนั้น สามารถอธิบายด้วยหลักภาษาศาสตร์ คือ การแยกพยางค์คำสวด (syllabification) ที่สอดคล้องกับการดำเนินทำนอง คือโน้ตลักษณะพยางค์เดี่ยว(syllabic style) นั้นเป็นลักษณะการดำเนินทำนองในคำลหุและคำตาย การเอื้อนสั้น (neumatic style) ที่ปรากฏจะเป็นส่วนการดำเนินทำรองของคำครุและคำเป็น และส่วนการเอื้อนยาว (melismatic style) เป็นส่วนขยายทำนอง ในส่วนของคำครุและคำเป็น เพื่อสร้างให้เกิดรูปแบบทำนองนับว่าเป็นส่วนที่โดดเด่นของการดำเนินทำนอง ซึ่งจะปรากฏในช่วงเกริ่นนำและช่วงปิดทำนองของแต่ละบท

กระบวนการทางคีตศิลป์ที่เด่นชัดได้แก่ การเพิ่มเติมพยางค์สอดแทรก ซึ่งพยางค์ที่กล่าวถึงนี้ที่ไม่มีความหมาย(meaningless syllable) สร้างขึ้นเพื่อสนับสนุนการการขยายทำนองพยางค์ย่อย ๆ ดังกล่าวนอกจากเกิดจากการแยกพยางค์แล้ว ยังมีการสร้างพยางค์เพิ่มเติมอื่น ๆ ได้แก่การสอดแทรกพยางค์นาสิก(nasal sound) /ŋ/ /h/ /n/ /m/ โดยเฉพาะพยางค์ /ŋ/ ใช้เพิ่มเติมในลักษณะเทียบเท่ากับคำสวดคำหนึ่ง นับเป็นปรากฏการณ์ทางคีตศิลป์ที่พบในการสวดมหาชาติคำหลวง

5.1.3 แนวคิดเกี่ยวกับการบันทึกโน้ต

ลักษณะการจัดการเครื่องหมายสัญลักษณ์โน้ต พบว่าการใช้สีที่แตกต่างกันของอักขระและสัญลักษ์ออกเสียง โดยอักขระใช้สีเหลืองส่วนสัญลักษณ์โน้ตใช้สีขาว สัญลักษณ์โน้ตจะอยู่บริเวณเหนือและใต้ตัวอักขระ อนึ่งบริเวณใต้ตัวอักขระจะหมายถึงลำดับ ในการออกเสียง เป็นอันดับแรกแล้ว

จึงออกเสียงส่วนที่เหนืออักขระ นอกจากนี้ เครื่องหมายกำหนด ให้ออกเสียงต่ำจะระบุไว้ใต้อักขระ ส่วนเครื่องหมายให้เปล่งเสียงสูง จะอยู่เหนือ อักขระ

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า เนื่องจากรายละเอียดด้านกลเม็ดสร้างเสียงเสนาะของคำสวด มีความละเอียดซับซ้อนเกินวิสัยที่สามารถจดจำได้ รูปแบบทำนองมีความยืดหยุ่นตามชนิดของคำสวด ประกอบกับท่วงทำนองมีการใช้ชุดทำนองที่ซ้ำกันบ่อย ฉะนั้นสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกทำนอง จึงเป็นเครื่องเตือนความจำได้เป็นอย่างดี และข้อสังเกตนี้จึงนำปสู่ข้อสรุปที่ว่า มูลเหตุของ การสร้างระบบสัญลักษณ์โน้ตเกิดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์เพื่อใช้อ่านขณะสวด อนึ่ง ผู้สวดต้องได้รับ การถ่ายทอด ท่วงทำนอง และเรียนรู้ระบบการสื่อความหมายของเครื่องหมายต่าง ๆ

นอกจากนี้ผลดีจากการบันทึกจึงมีประโยชน์ในแง่การเก็บรักษาท่วงทำนองเป็น ในรูปแบบ ลายลักษณ์อักษร ด้วยการใช้สัญลักษณ์ตลอดจนการจัดการด้านเครื่องหมายต่าง ๆ มีความ เรียบง่าย สัญลักษณ์บันทึกทำนองสวดนี้ มีลักษณะเป็นโน้ตดนตรี แบบผสมผสานรูปแบบโน้ต ประเภทต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน สัญลักษณ์มิได้ปรากฏระบบแสดงระดับเสียง เพียงแต่เป็นการประมาณการ เสียงสูง ระบุเหนืออักขระ เสียงต่ำกำกับไว้ใต้อักขระ จากการวิจัยสามารถสรุปได้ว่า รูปแบบสัญลักษณ์ ที่ระบุในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงกรมศาสนา มีลักษณะเป็นโน้ตดนตรี 5 แบบ ได้แก่ ตัวอักษร (alphabetical notation) สัญลักษณ์แสดงพยางค์ (syllabic notation) สัญลักษณ์ (sign system) ตัวเลข (numerical notation) และสังเคราะห์ภาพรวมของสัญลักษณ์ต่าง ๆ เป็น สองลักษณะ ดังนี้

1) ภาพกราฟิก(graphic notation) แสดงเป็นภาพกราฟิกเสมือน ลักษณะการเคลื่อนไหว ของท่วงทำนองจริง สัญลักษณ์ การเปล่งเสียงนี้มีลักษณะเป็นลายเส้นที่มีรูปร่างคดเคี้ยวไปตามลักษณะ การเคลื่อนไหวของทำนอง อย่างไรก็ตามทิศทางของสัญลักษณ์ดังกล่าวมิได้เที่ยงตรง ตามท่วงทำนอง จริงแต่อย่างใด เป็นเพียง สัญลักษณ์เพื่อเตือนความทรงจำ

2) เครื่องหมายสัญลักษณ์ (symbolic notation) พบสัญลักษณ์เฉพาะ ซึ่งความหมาย ด้านการเปล่งเสียงมิได้ความสัมพันธ์กับสัณฐานของเครื่องหมายแต่อย่างใด สัญลักษณ์ที่จัดไว้กลุ่มนี้ จะเกี่ยวกับคุณลักษณะของเสียง(timbre) เช่น ° แทนเสียงจากลำคอ /ʔ-/ (glottal sound) หรือเรียกว่า “อัง” ในภาษาบาลี, ห แทนเสียงนาสิก /h-/ ส่วนตัวเลข และ “ง” แทนเสียง /ŋ- / เป็นต้น ในส่วนของตัวเลขพบเพียงเลขสองไทยหรือเรียกว่า “ไม้ยมก” หมายถึงการเปล่งเสียงซ้ำ ฉะนั้น สัญลักษณ์ดังกล่าวมีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งต้องได้รับการเรียนรู้จากผู้กำหนด และสืบทอดมา

นอกจากโน้ตสัญลักษณ์นี้จะเป็นเครื่องมือในการใช้อ่านสวดเป็นหลักแล้วยังเป็นเครื่องมือ อันทรงคุณค่าในการเก็บรักษาท่วงทำนองสวดซึ่งเป็นสิ่งนามธรรมให้อยู่ในรูปลักษณ์งานเขียน เพื่อไม่ให้ เกิดการผิดเพี้ยนเสื่อมสูญในการสืบทอด นับว่าเป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาด ของผู้รังสรรค์ระบบ โน้ตสัญลักษณ์นี้ขึ้น อย่างไรก็ตามโน้ตสัญลักษณ์นี้เป็นเพียงรูปร่าง ที่จะสื่อถึงลักษณะการออกเสียง

ทำนอง แต่ไม่ได้อิงกับลักษณะทางกราฟิกอย่างตรงไปตรงมา อย่างไรก็ดี สามารถสรุปได้ว่า โน้ตในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงที่บันทึกไว้นั้น สร้างขึ้นเพื่อใช้เตือนความทรงจำ ซึ่งผู้อ่านต้องผ่านการเรียนรู้ทำนองการสวดมาเป็นอย่างดีแล้วเท่านั้น จึงจะสามารถใช้โน้ตดังกล่าวได้อย่างมีประสิทธิภาพ

5.2 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สามารถสรุปได้ว่าท่วงทำนองการสวดมหาชาติคำหลวงมีรากฐานจากฉันทลักษณ์ร้อยกรองของอินเดียโบราณ คือ ภาษาบาลี ในรูปแบบของฉันท์ และกฎแห่งการอ่านออกเสียงคำครุ-ลหุของฉันท์ นี่เองที่ก่อให้เกิดหลักการและแนวคิดพื้นฐานในการสร้างท่วงทำนองสวดมหาชาติคำหลวง ส่วนการท่วงทำนองที่มีความวิจิตรกว้างไกลกว่าระดับการอ่านปกติได้นั้นนับว่าเป็นภูมิปัญญาของราชบัณฑิตสยามในสมัยอยุธยาเพื่อให้เสนาะตามอุดมคติแบบไทย

เนื้อหาความวิจิตรไพเราะของทำนองดนตรีสวดนั้น ขึ้นกับกระบวนการสร้างทำนองและการตกแต่งท่วงทำนองให้มีความวิจิตรไพเราะ เป็นการพิจารณารายคำ ว่าคำไหนต่อเติมได้ คำไหนไม่สามารถต่อเติมได้ และคำใดที่อยู่ในข่ายต่อเติมได้นั้นก็จะพิจารณาต่อไปว่าจะใช้ การต่อเติมทำนอง(prolongation) มากบ้างหรือน้อยบ้างนั้น ตามโครงสร้างรวมของประโยคทำนอง ผลของการรังสรรดังกล่าวแสดงให้เห็นเชิงประจักษ์ว่า ดนตรีขับร้อง (vocal music) ชนิดนี้ แม้ว่าจะยึดกฎเกณฑ์ทางภาษาก็ตาม แต่เมื่อปรุงแต่งด้วยเม็ดพรายที่หลากหลายเข้าไปแล้ว ส่งผลให้เนื้อความถูกบดบังด้วยสุนทรียภาพ จากข้อสังเกตนี้นำไปสู่แนวคิดที่ว่า “เน้นท่วงทำนองมากกว่า เนื้อความ” อันเป็นการสำแดงศักยภาพเชิงกวีและคีตศิลป์ที่กว้างไกล ในการพยายามปรุงแต่ง คำสวดให้วิจิตรมากกว่าจะกังวลถึงความชัดเจนของคำหรือความหมายของคำสวด ประหนึ่งว่า ผู้ฟังทราบเนื้อความดีอยู่แล้ว จึงมีวัตถุประสงค์เพียงเพื่อรับรสแห่งการสาธยายเท่านั้น หรืออีกนัยหนึ่ง การฟังมหาชาติจะรู้เรื่องราวหรือไม่ก็ตาม เพียงมีจิตตั้งมั่นต่อการฟังสวดนับเป็นการก่อให้เกิดกุศลตามธรรมเนียมที่ได้รับการปลูกฝังมาแต่โบราณ ซึ่งสอดคล้องกับการเกิดมหาชาติคำหลวงรูปแบบต่อมา ที่พยายามโน้มเข้าหาเนื้อหามากยิ่งขึ้นเป็นลำดับ ๆ

ถึงแม้จะพบการเอื้อน (melismatic style) ปรากฏส่วนหนึ่งในการตกแต่งทำนองบ้าง แต่การแยกคำเปล่งเสียงพยางค์เดี่ยว (syllabic style) เป็นลักษณะโดดเด่น ของการดำเนินทำนองของการสวดมหาชาติคำหลวง ซึ่งประเด็นดังกล่าวนำไปสู่ข้อสังเกตที่ว่า ลักษณะการขับร้องในสมัยอยุธยาอาจยังไม่นิยมการเอื้อนยาว ๆ อย่างที่ขับร้องไทยเดิมประเภทเพลงสามชั้นในปัจจุบัน

หรืออีกนัยหนึ่งการเอื้อนอาจยังไม่เป็นลักษณะการขับร้องในสมัยดังกล่าว เป็นเพียงการขับร้องแบบเนื้อเต็ม(syllabic style) อย่างเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

ความเหน่อและลีลาทำนองกระโดดข้ามเสียงช่วงเสียงกว้าง ๆ ของทำนอง เป็นหนึ่งในเม็ดพรายที่แสดงเอกลักษณ์สำคัญของการสวดที่ไม่สามารถละเลยได้ การออกเสียง “ร” แบบไทยที่มิได้มีการรัวลิ้น(trill) อย่างเช่นปัจจุบันก็เป็นประเด็นที่สังเกตได้ชัดเจน ในทางสุนทรียะ ถือว่าเป็นเสียงแปลก (discourse) เป็นการสร้างความน่าสนใจด้วยเสียงแปลกในฐานะผู้ฟังในปัจจุบัน ส่วนในทางตรงกันข้ามอีกนัยหนึ่งอาจเป็นสำเนียงที่มีผลพวงจากสำเนียงพูดปกติของคนในสมัยอยุธยาก็สามารถเป็นได้ อย่างไรก็ตามปรากฏการณ์เหล่านี้ยังอาจสนับสนุนแนวคิดของขุนสิทธิรสธรรมเป็นผู้ถ่ายทอดท่วงทำนองสวดกัณฑ์มหาพนให้กับข้าราชการกรมการศาสนา และได้ใช้สวดมาถึงปัจจุบันนี้ ท่านวินิจฉัยว่า “สำเนียงการสวดนั้นเป็นสำเนียงของคนไทยสองภาค(เหนือ-ใต้) มารวมกันเข้าแล้วว่าพร้อมกันเป็นทำนองร่าย... ตลอดจนดัดสำเนียงของคนทั้งสองภาค ให้เข้ากันได้และรับกันได้”[1] จากคำวินิจฉัยนี้ เป็นเหตุผลสนับสนุนเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของการสร้างมหาชาติคำหลวงได้เป็นอย่างดี ในการที่ ให้ประเพณีสวดมหาชาติคำหลวงเป็นกิจกรรมสัมพันธ์ระหว่างพระบรมมหาราชวังกับประชาชนโดยมีพระพุทธศาสนาเป็นศูนย์กลาง

ในความเห็นผู้วิจัย เม็ดพรายคลอนเสียง(shivering sound) มีลักษณะสอดคล้องกับ “ตรงุควัตร” หรือ “เล่นลูกคอ” อุปมาดังระลอกคลื่นกระทบฝั่ง ตามที่ แย้ม ประพัฒน์ทอง[2] ได้กล่าวไว้ และส่วนการตวัดเสียง (acciaccatura) จากเสียงสูงสุด(A) มาหาเสียงต่ำสุด(C#) หรือจากเสียงต่ำสุด(C#)ขึ้นไปหาเสียงสูงสุด(A) อย่างรวดเร็วนั้น มีความใกล้เคียงกับ “ทูหนวัตร” อย่างมาก ฉะนั้นข้อพิจารณานี้จึงนำไปสู่สรุปที่ว่า เม็ดพรายคลอนเสียง มีชื่อเรียกว่า “ตรงุควัตร” ส่วนเม็ดพรายตวัดเสียงต่ำ-สูง อย่างรวดเร็วนั้น มีชื่อว่า “ทูหนวัตร”

เนื่องจากนักสวดปัจจุบัน มิได้รับการสืบทอดความรู้ในระบบสัญลักษณ์โน้ตที่ปรากฏไว้ในคัมภีร์ประการที่สองอาจเกิดความผิดพลาดในกระบวนการคัดลอก เนื่องจากการเขียนอักขระและสัญลักษณ์ โน้ตดนตรี เป็นงานละเอียดและต้องอาศัยความอุสาหะในการบันทึกอย่างมาก ซึ่งเป็นหน้าที่เฉพาะ ของเจ้าหน้าที่อาลักษณ์เป็นผู้คัดลอกด้วยลายมือเขียนที่ปราณีตบรรจง ฉะนั้นอาจเกิดข้อผิดพลาดได้บ้าง แม้กระทั่งคัมภีร์ฉบับที่ใช้สวดในกรมศาสนา ยังพบข้อผิดพลาดและร่องรอยการแก้ไขไว้ อนึ่ง ผลจากการค้นคว้าครั้งนี้ ได้พบว่ามีคัมภีร์มหาชาติคำหลวงแต่ละกัณฑ์ซ้ำกันหลายฉบับ แม้กัณฑ์มหาพนที่ศึกษาในงานวิจัยนี้ ก็ปรากฏอยู่อีกจำนวนหนึ่ง ในส่วนเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติ เป็นฉบับคัดลอกหวัดบ้างบรรจงบ้าง มีสัญลักษณ์โน้ต

[1] เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 200-201

[2] แย้ม ประพัฒน์ทอง, สัมภาษณ์. อ้างใน อุดม อรุณรัตน์, 2526: 20-21

และไม่มีสัญลักษณ์โน้ตบ้าง จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจอย่างยิ่งในการขยายผลการศึกษา ไปสู่การเปรียบเทียบและตรวจชำระอักขระให้ถูกต้องครบถ้วน และนำไปสู่การฟื้นฟูท่วงทำนองจากร่องรอยสัญลักษณ์โน้ต ทำนองที่ปรากฏในแต่ละฉบับ ก็จะทำให้มหาชาติคำหลวงกลับมาสมบูรณ์ทั้งอรรถและท่วงทำนองอีกครั้ง อย่างไรก็ตามการดำเนินงานสำคัญยิ่งดังกล่าวนั้น ย่อมจะสำเร็จได้ด้วยการประสานงานจากผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางที่เกี่ยวข้องในโอกาสต่อไป



บรรณานุกรม

ไกรสร กิตฺติธโร, พระมหา. วันที่ 1 มกราคม 2556. สัมภาษณ์.

การศาสนา, กรม. (2542). เทศน์มหาชาติ เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542 ระหว่างวันที่ 15-17 กันยายน 2542 ณ หอประชุมพุทธมณฑล อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม. กรุงเทพมหานคร: วงตะวัน.

________. (2541). ศาสนพิธี เล่ม 2 หลักสูตรนักธรรมและธรรมศึกษาชั้นโทขององค์การศึกษา. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

________. (2550). ศาสนพิธีในพระราชพิธี. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมรมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทยจำกัด.

กองแก้ว วีระประจักษ์, (ผู้เรียบเรียง). (2530). การทำสมุดไทยและการเตรียมใบลาน. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : เอกสารวิชาการหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากรพิมพ์เผยแพร่ พุทธศักราช 2530 ห้างหุ้นส่วนสามัญนิติบุคคล สหประชาพานิช.

________. 1 ตุลาคม 2551. สัมภาษณ์.

คณะทำงานโครงการรวมวรรณกรรมอาเซียน. (2543) . วรรณกรรมอาเซียน. เล่ม 3 เอ = Anthology of asean literatures volume III a : วรรณกรรมสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ฉบับแปล . กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

คณะอนุกรรมการเฉพาะกิจยกร่างแบบอย่างในการปฏิรูปทางวัฒนธรรมของคนไทย สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. วารสารวัฒนธรรมไทย, 24 (11) (พ.ย. 2528)

คณาจารย์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2551). แต่งแปลบาลี. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดนวสาส์น การพิมพ์.

พระราชพิธีสิบสองเดือน. (2552). (พิมพ์ครั้งที่ 21). กรุงเทพ: หอรัตนชัยการพิมพ์. (จัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระธรรมญาณมุนี (วรรณ มนุญฺญมหาเถร)

เจนดุริยางค์, พระ. (2527). แบบเรียนดุริยางค์สากล. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร. โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร.

เจริญ ไวรวัจนกุล. (2545). การศึกษาไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศูนย์ส่งเสริมวิชาการ.

จุฑารัตน์ ไชยสวัสดิ์. (2553). มหาชาติคำหลวง: การแปลเพื่อการรับรู้สาร. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จุฑารัตน์ เหลือนาค. (2532). การปริวรรตใบลานและสมุดข่อย. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก.

ชลธิรา กลัดอยู่. (2518). ฉันทลักษณ์ในมหาชาติคำหลวง. วารสารเมืองโบราณ, 1(3)(เม.ย.-มิ.ย. 2518) , 25-28.

โชษิตา มณีใส. (2544). ลักษณะคำประพันธ์ในมหาชาติคำหลวงกัณฑ์มหาพน. วารสารราชบัณฑิตย์, 26(3 มิ.ย. - ก.ย. 2544) , 99- 115.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542). สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญเตือน ศรีวรพจน์ และประสิทธิ์ แสงทับ. (2542). สมุดข่อย. กรุงเทพฯ: สตาร์ปริ๊น จำกัด.

ป.ส. ศาสตรี, (ผู้แปล). (2504). อลังการศาสตร์ ของ วาคฺภฏ. กรมศิลปากร อนุญาตจัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปณกิจศพคุณหญิงริ้ว เกษตรหิรัญรักษ์ ณ สุสานหลวงวัดเทพศิรินทราวาส 23 พฤศิกายน 2504.

ประจักษ์ สายแสง. (2512). มหาชาติคำหลวงแต่งในเมืองพิษณุโลก, ชุมนุมภาษาและสังคมศาสตร์วิทยาลัยการศึกษาพิษณุโลก. (เอกสารอัดสามเนา)

ประพัฒน์ ตรีณรงค์. (2528). นักเทศน์ทำนองแบบเทศน์มหาชาติ. วารสารวัฒนธรรมไทย, 24 (11) (พ.ย. 2528), 13-20.

ปรีชา ทิชินพงศ์ . (2534). บาลี-สันสกฤตที่เกี่ยวกับภาษาไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เปลื้อง ณ นคร. 2544. ประวัติวรรณคดีไทย . กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช จำกัด

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จเจ้าฟ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2493). กาพย์มหาชาติ : 87-88 และ 10

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2547). พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: แอคทีฟพริ้นท์ จำกัด.

ธงชัย สุมนจักร. (2538). ประมวลฉันทลักษณ์ คู่มือการแต่ง ฉันท์ภาษามคธ ป.ธ.8. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2525). พระอภิธรรมเทศนาบนดาวดึงส์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร. (จัดพิมพ์ในงานบำเพ็ญกุศลแด่คุณแม่หมาน้อย อยู่โพธิ์ 1 ตุลาคม 2526).

_______ . (2498). ดนตรีในพระธรรมวินัย. กรุงเทพฯ: ศิลปากร.

_______ . (2524). ตำนานเทศน์มหาชาติ. (สำนักงานเลขาธิการนายกรัฐมนตรี พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานทอดกฐินพระราชทาน ณ วัดมหรรณพาราม กรุงเทพมหานคร วันที่ 29 ตุลาคม พุทธศักราช 2524). กรุงเทพมหานคร: สำนักงานเลขาธิการนายกรัฐมนตรี.

ธวัช ปุณโณทก. 2549. อักษรไทยโบราณ ลายสือไทยและวิวัฒนาการอักษรของชนชาติไทย. กรุงเทพมหานคร. ห้างหุ้นส่วนจำกัดสามลดา.

ธนาคารกรุงเทพ . 2529 . การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์ (ธนาคาร, กรุงเทพ จำกัด จัดพิมพ์เผยแพร่เนื่องในโอกาสครบรอบ 7 ปี ศูนย์สังคีตศิลป์ พ.ศ. 2529)

ธัมมกิตติมหาสามี, พระ. (2515). สทธมมสงคโห. กรุงเทพฯ: นครหลวงกรุงเทพธนบุรี สภาการศึกษามหามกุฏราชวิทยาลัย.

สาส์นสมเด็จ เล่ม 24. (2515). (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

_______ . เล่ม 18. (2505). สาส์นสมเด็จ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

นิตยา กาญจนะวรรณ. (2515). วรรณกรรมอยุธยา. กรุงเทพฯ: พิมพ์ลักษณ์.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2527). ปากไก่และใบเรือ: รวมความเรียงว่าด้วยวรรณกรรมและประวัติศาสตร์รัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

_______. (2538). ปากไก่และใบเรือ/ ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์-วรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

พรทิพย์ แฟงสุด, (บรรณาธิการ). (2544). ฉันทลักษณ์ไทย โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย และลิลิต. หจก. สำนักพิมพ์ฟิสิกส์เซ็นเตอร์

พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับหลวงประเสริฐ. (2459). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

พิชิต อัคนี. 2536. วรรณกรรมไทย สมัยสุโขทัย-กรุงศรีอยุธยา. กรุงเทพมหานคร. โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (บรรณาธิการ). (2552). เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ไพฑูรย์ พรหมวิจิตร. (2541). ฉันทศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: เลิฟแอนด์ลิพเพรส จำกัด

ภาษิต จิตรภาษา. (2545). มหาชาติคำหลวง มีกี่ฉบับ? ใครแต่ง?. วารสารศิลปวัฒนธรรม, 24(1), (พฤศจิกายน 2545) 115-117.

ภิญโญ สาธร. (2521). หลักการศึกษา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สุภา.

มณี พยอมยงค์. (2519). การวิเคราะห์และเปรียบเทียบมหาชาติฉบับภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้. วิทยานิพนธ์การศึกษาศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ยอร์ช เซเดส์. (2504). ตำนานอักษรไทย. โครงการพัฒนาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ. อ้างถึงใน ธวัช ปุณโณทก. 2549. อักษรไทยโบราณ ลายสือไทยและวิวัฒนาการอักษรของชนชาติไทย. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสามลดา.

วราภรณ์ บำรุงกุล. (2537). ร้อยกรอง. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ พี. พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด.

เริง อรรถวิบูลย์. (2512). ความรู้เรื่องพิธีธรรมเนียมสงฆ์ เล่ม 1 . กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

เริงฤทธิ์ เบ้านุวงศ์. 4 กรกฎาคม 2545. (ผู้อำนวยการส่วนกิจการคณะสงฆ์ สำนักเลขาธิการมหาเถรสมาคม สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ). สัมภาษณ์.

ลาวัลย์ ไกรเดช. (2552). เทศน์มหาชาติ ฉลองราชย์ 60 ปี พระราชพิธีบรมราชาภิเษก, (โครงการดนตรีไทยอุดมศึกษาเฉลิมพระเกียรติ วันที่ 29-30 สิงหาคม 2552). สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. (ม.ป.ท.)

วันเนาว์ ยูเด็น. (2527): 77-78 อ้างใน เอกพงศ์ ประสงค์เงิน. (2537). การศึกษาวิเคราะห์ลักษณะสัมผัสในมหาชาติคำหลวงตามแนวสัทวิทยาสัทสัมพันธ์. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วิบูลย์ศักดิ์ วิจิตระกะ, 28 พฤศจิกายน 2555. อดีตผู้สวดโอ้เอ้วิหารราย. สัมภาษณ์.

ศิลปากร, กรม. (2516). มหาชาติคำหลวง. (พิมพ์ครั้งที่ 6) กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญธรรม.

________. (2516). ตำนานหนังสือมหาชาติ มหาชาติคำหลวง. พระนคร : คลังวิทยา.

สุกัญญา สุจฉายา. (2543). เพลงพื้นบ้านศึกษา. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (โครงการตำรา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

สมชัย เกื้อกูล. (ม.ป.ท.). พระมหาชาติคำหลวง. เอกสารอัดสำเนา. ฝ่ายพิธี กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ

________. 11 ตุลาคม 2546. เจ้าหน้าที่บริหารงานการศาสนา กองศาสนูปถัมภ์ กรมการศาสนา. สัมภาษณ์.

________. (ม.ป.ป.). พระมหาชาติคำหลวง. (ม.ป.ท.).

สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2548. คนไทยมาจากไหน?. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน. (วารสารศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ).

เสฐียรโกเศศ. (2500). ประเพณีเก่าของไทย. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

________. (2522). นิรุกติศาสตร์. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์.

สมปอง พรมเปี่ยม. (2536). ทำนองเสนาะ: ทางเข้าสู่สุนทรียภาพ. กรุงเทพฯ: Mild Publishing.

________. (2551). ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุชาติ ละออง. 15 สิงหาคม 2549. สัมภาษณ์.

สันต์ สุวรรณประทีป. (2525). การสวดมหาชาติคำหลวงและโอ้เอ้วิหารราย. วารสารศิลปวัฒนธรรม, 3(9) (กรกฎาคม 2525), 28-30.

สุชาติ ละออง. (ผู้บรรยาย). 17 สิงหาคม 2549. โครงการภาษาศิลป์มนุษยศาสตร์ ครั้งที่ 1 คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. (2535). ขนบธรรมเนียมประเพณี: ความเชื่อและแนวปฏิบัติในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลาง. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุริยา รัตนกุล. (2555). พิธีกรรมในศาสนา เล่ม 1 . (พิมพ์ครั้งที่ 2). นครปฐม. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

อิงอร สุพันธุ์วณิช. (2550). วิวัฒนาการอักษรและอักขรวิธีไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม.

ภาษาอังกฤษ

Chalernsak Pikulsri. (1996). Tipitaka as a Mirror to Indian Music History. The Third International Music Conference and Festival Asian Music: Diffusion and Acculturation by The ASIA-Pacific
Society for Ethnomusicology(116-126). Mahasarakham: Aphichat Printing.

Cole, Hugo. (1974). Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation. London: Oxford University Press.

Garrett, M. Allen. (1958). An Introduction to Research in Music. Washington D.C. : The Catholic University of America Press.

Hugo Cole. (1974). Sound and Signs Aspects of Musical Notation. Fletcher & Son Ltd., Norwich. Oxford University Press.

Kaufmann, Walter. (1975). Tibetan Buddhist Chant: musical Notation and Interpretations of Song Book by the Bkar Brgyud Pa Da and Sa Skya Pa sect. Indiana University Press Bloomington, USA.

List, George. (1961). Speech Melody and Song Melody in Central Thailand. Ethnomusicology, 5 (pp.16-32). New York.

________ . (1971). The Boundaries of Speech and Song. Ethnomusicology, 7 (pp. 1-16).

In McAllester, D. P. (Ed.), Reading in Ethnomusicology. New York - London : Reprint Corporation.

Miller, E. Terry. (1962). A Melody Not Sung : The Performance of Lao Buddhist Texts in Northeast Thailand. Selected Reports in Ethnomusicology, 9. Text, Context, and Performance in Cambodia, Laos, and Vietnam (pp.161-188.). University of California.

Nettl, Bruno. (1972). Music in Primitive Culture (Third Printing). Harvard University Press, Cambridge. USA.

Neume. Encyclopedia Britannica online. Encyclopedia Britannica, Inc. Available from: http://global.britannica.ac./art/neume [Accessed 2015 March 11]

neume. (Wikipedia online citation Oxford English Dictionary(2ed ed.) Oxford University Press. 1989. อ้างใน Wikipedia)

Sadie, Stanley. (Editor). 1980. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited.

Swangviboonpong, Dussadee. 2000. Thai Court Singing: History, Musical Characteristics and Means of Transmission. Ph.D. Dissertation, School of Oriental and African Studies, University of London.

Tingsabadh, M.R. Kalaya and Abramson, Arthur. 1993. Thai, Illustrations of the IPA. Journal of the International Phonetic Association 23(1), 24-28.

เว็บไซท์

http://daily.khaosod.co.th/view_news.php?newsid= วันที่ 22 เมษายน 2557 ปีที่ 24 ฉบับที่ 8546 ข่าวสดรายวัน(เข้าใช้วันที่ 30 เมษายน 2557)

ภาคผนวก



บทที่ 1

(ร่ายโบราณ)

♩ = 51

1

kʰat tɕʰan hɯː ʔɯː to: ho: ʔo: so: ʔo: ʔo: ʔo: pʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ŋa: ha:
คจุ ฉนฺ ไต โส ภา

ha: ʔa: ʔa: ʔa: hɯː rat hɯː tʰa: wa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: tɕʰo: ʔo: ʔo:
ร ทฺ วา โช

hoʔ ʔo: ʔo: du: ko: raʔ ʔaʔ so:ŋ ʔɯː ʔɯː ʔɯː hɯʔʔɯːʔɯː ʔɯː ʔɯːhɯːʔɯː kʰaʔ ʔan wa: pʰoŋ ʔɯː sa: pʰa:
ดู ก ร สงฆ์ อัน วา พงษ ภา

ha: ʔa: rat tʰa: wa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: - t ŋa: ʔa: ha: ʔa: tɕʰaʔ ko: paj do: ho: ʔo:j ma: ha: ʔa: ʔa:
ร ทวาช ก็ ไป โดย มรรค

kʰaʔ tɕe: ʔet ta: put traʔ ʔaʔ hɯː bɔ:k kʰwa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:m tɕʰut tɕa:j ton ʔɯː ʔɯː ʔɯː hɯː ʔɯʔ
เจต บุตร บอก ความ จุด ใจ ตน

2

ʔat tʰat sa: ʔat tɕu: taŋ hɯː hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯːʔɯː ʔɯː ʔiʔ si:ŋ hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː hɯʔ ʔɯːʔɯː
อทฺ ทสฺ ส อจุ จุ ตํ อิ สี

tɕ ɯː ŋ tɕaʔʔa:j jo: ʔo: ʔo:n la: lɯʔ ʔɯʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi: ŋi: ʔi: hi: ʔi: ʔan mi: hi:
จึง จะ ยล ฤๅ ยี อัน มี

3

ʔi: tɕʰɯː ʔɯː ʔɯː hɯʔʔɯːʔɯː ʔut do: - m ʔɯː ʔɯː ʔɯːhɯːʔɯː maʔ tʰi: sa: wa: ha: ʔa: na: taŋ ʔɯː ʔɯː
ชื่อ อุด คม ทิ สุ วา น ตํ

pʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ŋa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: hɯː rat hɯːʔɯː tʰa: wa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa:
ภา ร ทฺ วา

ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: tɕʰo: ʔo: ʔo: hoʔ ʔo: ʔo: kʰlan hɯː ʔɯː he:n hɯːʔɯː som ʔɯː ʔɯː ʔɯː ma: na: sa:
โช ครั้น เห็น สม ม ณ แสวง

wɛ: hɛ: ʔɛŋ pʰaʔ nu:at ŋo: ʔo: ho: ʔu:at tɕʰaʔ tɕʰi: ʔi:___ na:_____ ʔa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: no: ʔu:a -
ผ นวช ชี หน้า หนวด

4

–t na: ha: ʔa:j pʰla: ʔa: ʔa: ʔa:___ haʔ ʔa: ʔa: - ŋ ŋa: ʔa: ha: ʔa:ŋ sam mo: ho: ho:
นาย พลาง สมฺ โม

ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:j tʰi: ʔiʔ__ siʔ ʔi: hiʔ ʔi: na: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: sa: ʔa: ha: ʔa: ʔaʔ tɕʰi: hi: ʔi: pʰ ra:
ทิ อิ สิ นา ส ห ชี พราหมณ์

ʔa:m ma: na: pʰla: ʔa: ʔa: - ŋ tʰa: ha: ʔa:m kʰaʔ ʔa: ʔa:w___ ŋa:___ ʔa: ha: ʔa:w du: ʔu:a - j kli:_____ ʔi: ʔi:
พลาง ถาม ข่าว ด้วย เกลี้ย

5

ʔi: hiʔ ʔi: ʔia:__ kla: ʔa:w kʰam hɯ: ʔɯʔ ŋa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔʔa: ʔa: - m ŋa: ʔa: ha: ʔa:m kat tɕi: nu:
กล้าว คำ งาม กตฺ จิ นุ

pʰo: to: ʔo: ho: ʔo: ho: ʔo:_____ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:-a kut sa: ʔa: laŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: kʰwa: ha: ʔa:m bo:
โภ โต กุ ส ลํ ความ บ

kʰaj ʔi:_____ kʰwan hɯ: ʔɯʔ baʔ ʔaʔ ʔa: - ŋ ŋa: ʔa: ha: ʔa: da: ʔa:w dɛ:_____ ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛʔ ʔɛ: ʔɛ:n pa:
ไข้ ขวัน ป่า ด้าว แดน ป่า

6

ʔa: tʰa: ʔa: jaŋ__ hɯ: ʔɯʔ mi: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi: - ŋ ŋi: ʔi: hi: ʔi: kat tɕi: nu: pʰo: to:
ธ ยงง มี กตฺ จิ นุ โภ โต

ʔo: ho: ʔoʔ ho: ʔo:_____ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔaʔ na: ha: ʔa: maʔ ʔaj jaŋ__ hɯ: ʔɯʔ ʔi: ja:it ʔap pli: ʔi: ʔi:at
อ นา ม ยํ เอียด__ อัป ปรี_____

___ plɛ: hɛ: ʔɛ: pʰa: ja: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: - t ŋa:__ ʔa: ha: ʔa:t tʰiʔ tʰuk kʰa: ha: ʔa:
___ แปร พยา ธิ ทุก ขา

3

pʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:t tʰaʔ ʔa: jaŋ hɯ: ʔɯʔ pʰa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:n ŋa: ʔa: ha: ʔa:
พาธ ธ ยงง พาล

7

kat tɕi: ʔu:n__ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕʰe:________ he: ʔe:____ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: na: ʔaʔ haʔ ʔa:j ja: haʔ ʔa: haʔ
กจุ จิ อุญ เฉ น ยา

ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pe: he: ʔe: tʰaʔ pʰaʔ la:____ ʔa: ʔa:___ ha:____ ha: ʔa:n raʔ jaŋ____ hɯ: ʔɯ: ma:
เป ถ ผลา หาร ยงง มาก

ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa:____ ŋa: ʔa: ha: ʔa:k lu:k ma: - j pʰa: ʔa: ʔa:___ haʔ ʔa: ʔa:t kʰaʔ pʰɔ: hɔ: ɔʔ ʔ tɕan
ลูก ไม้ ภาค พอ ฉัน

8

ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯʔ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: kat tɕi: mu:__ ʔu: hu: ʔu: ʔu: laʔ pʰa: la: ha:_____ ha: ʔa:_____ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:
กจุ จิ มูล ผลา

pʰaʔ ho: ho: ʔo: ʔo: ʔo: hoʔ ʔo: ʔu:a ra:k ma: - j pʰan na: pʰɔ: hɔ: ʔɔ: pʰe: ʔe: ʔe: heʔ ʔe: ʔe:ŋ
พ หู ราก ไม้ พรรณ พอ แพง

ŋe: ʔe: he: ʔe:ŋ lu:k ma: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: - j te: ʔe:___ ŋ sop sa: wɤ: ʔɤ:_______ j ŋɤ: ʔɤ: hɤ: ʔɤj kat tɕi: da:ŋ
ลูก ไม้ แตง สบ เสวย กจุ จิ ฑํ

ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: sa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: tɕa: ma: ka: sa: ha: ʔa: ju: hu: ʔuŋ jaŋ
สา จ ม ก สา ยูง ยงง

h ʔɤ ʔɤ:_______________ j ha: ha: ʔa:j di: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi:at ji: ʔi: hi: ʔi:at lɯ: hɯ: ʔɯ:ap ra: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:j
เหย หาย เดียด เหลือบ ร้าย

tɕi:a ʔi:a_______________ t tɕɔ: raʔ ʔaʔ ni:___________ ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi:aŋ ŋi: ʔi: hi: ʔi: ʔap paʔ ʔa: me:___ ʔe: he: ʔe:
เจียด จร หนี อปฺ ป เม

he: ʔe:_________ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: wa: siʔ ʔi: hiʔ ʔi: riŋ hɯ:__ ʔɯ: hɯ:__ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: pa: ha: ʔaʔ sat ta: wat to: ho:
วา สิ รึ ส ปา สัตว ตัว

ʔo: ri: ʔiʔ ʔiʔ ʔi:at kʰe: ʔe: ʔe:n kʰi:___ ʔiow ŋiow ʔu: hu: ʔu: ŋu: hu: ʔu: ŋɔ: ʔɔ: ʔɔ:
รี เข่น เขี้ยว งู งอด

hɔ: ʔɔ: ʔɔ: ŋiow ʔu: ʔu: lɯ: hɯ: ʔɯ:a la: ʔa: ʔa: ʔa:j___ ŋa: ʔa: ha: ʔa:j wa: ʔa: ne:
เงี้ยว เหลือ หลาย ว เน

ʔe: ʔe: pʰa: ʔa: ʔa:___ haʔ ʔa: ʔa:___ ŋa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔɯ: la: miʔ ʔe: kʰa: ʔa: ha:
พา ฬ มิ คา

ʔa: haʔ ʔa: kin na:___ ha: ʔa:___ ʔa: ʔa: ʔa:__ haʔ ʔa: ne: he: ʔe: hɯ: sɯ: hɯ: ʔɯa: kʰoʔ ʔoŋ
กิญ เณ เสือ คร่ง

kʰwa: ʔa: ʔa:j si: ha: ʔaʔ ra: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:t ŋa: ʔa: ha: ʔa:t tɕʰaʔ kʰot tɕʰaʔ si:___ ʔi: ʔi:
ควาย สี ห ราช คช สีห์

ʔi: haʔ ʔa: da: ʔa:___ t kʰot tɕʰa: sa:___ ʔa: ʔa: ʔa:n ŋa: ʔa: ha: ʔa:n kat tɕi: hiŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ:
ดาษ คช สาร กจุ จิ หึ

ʔɯ: sa:___ ha: ʔa:___ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: na: wit ʔu: tɕʰa: ti: hi: ʔi: jaŋ hɯ: ʔɯ: bɔ: pʰa: ha:
สา น วิชุ ช ติ ยัง บ พาล

ʔa:n la: bɔ: ʔɔ: pʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:t ŋa: ʔa: ha: ʔa:t da: ʔa:w ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: wa:
บ พาธ ด้าว อา วาย

ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: t saʔ ʔa:___ ʔa: ʔa: ʔa: wa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa:
อา วา

si:k ka: ʔa: ʔa: ni: ʔi: hi: ʔi:
ศิก นี้

บทที่ 2

(กาพย์)

♩ = 51 1/นำ

ta: ʔa: ʔa: haŋ ŋa: ha: ʔa: ʔa: ha: ʔa: pa: so: ʔo: ʔo: ho:
ตา ปใส

2 พร้อม

ʔo: ʔo: ho: ʔo: wu:a ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: haʔ ʔa: ʔaʔ pʰra:
อา ห พระ

3

ʔa:j da: ʔa: ʔa: bot saʔ pʰa: kʰot tʰa: kʰ wa: ha: ʔa:m sa: ne: ʔe: haʔ le: ʔe: haʔ kʰa:
ดา บส ผ กต ความ เสน่ห์ เล่ห์ ขาน

4

ʔa: ʔa: ʔa:n pʰ a: ma: na: ŋ ŋa: ʔa: ha: ʔa: kʰ ɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ:
พราหมณ์ คือ

5 2/นำ

daŋ ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ni: ʔi: hi: ʔi: ku: -a sa: ʔa: la:n tɕe:
ดงง นี้ กุ ส ลญ เจ

6 พร้อม

ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: wan no: pʰra:m hɯ: ʔɯ: me: he: ʔe: du: kɔ: ra: ʔaʔ
ว ใน พฺรหฺม ดู กร

7

pʰ ra: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa:m ŋa:m ma: naʔ kʰ wa: ha: ʔa:m bo: kʰ aj ʔi: daj kɛ: ku: ʔu: ʔu: ʔu:
พราหมณ์ ความ บ่ ไข้ ได้ แก่ กู

8 3

hu: ʔu: du: hu: ʔu:a tʰuk praʔ ka: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:n ʔa: tʰ o: pʰra:m me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe:
ดู ทุก ประ การ อ โถ พฺรหฺม

9

ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔaʔ na: ha: ʔa: maʔ ʔa: jan hɯ: ʔɯʔ ra:m kʰa: ha: ʔa:n tʰuk kʰa: kʰuk kʰwa: ha: ʔa:m
อ นา ม ยํ รํา คาน ทุกข์ ขุก ความ

10

ja: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:k ŋa: ʔa: ha: ʔa:k pʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: kʰaʔ kaŋ won hɯ: ʔɯ:
ยาก ภาค กงง วล

4

kon la: bɔ: mi: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi:j ʔa: tʰo: ʔun ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: e:______ he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe:
tɕʰ
กล บ มี อ โถ อุญ เฉ

2
na: ʔaʔ ha: ʔaj ja: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pe: he: ʔe:m miʔ pri: ʔi: ʔi: di: ma: nat sa: kʰwa:
น ยา เป มิ ปรี ดิ ม นัศ ความ

3
ha: ʔa:m wa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔi:j ŋa: ʔa: ha: ʔa:j da:ʔ ʔa:j li:aŋ ton na: pʰo:n la: ʔa:
ไว้ ได้ เลี้ยง คน ผล อา

4
5
ha: ʔa: ʔa: ʔa:n ʔa: o: mu: ʔu: hu: ʔu: ʔu: laʔ pʰa: la: ha:______ ha: ʔa:______ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:
หาร อ โถ มูล ผลา
tʰ

5
pʰaʔ hu: hu: ʔu: ʔu: ʔu: huʔ ʔu: ʔu:a ka: ha: ʔa:n ra: la: ha: ʔa:j pʰa:k kʰa: ra: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:k
พ หู การ หลาย ภาค ราก

6
6
pʰruk sa: pʰon ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ko: ho: ʔo: ʔo: ʔo: - n la: ra: bot tʰot sa: kʰwa:m kʰlɛ:______ ʔe: ʔe: ʔe: - n ʔaʔ
พฤกษ ผล กล ร บด ทศ ความ แคลน อ

7
tʰo: da:ŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: ha: ha: ʔa:______ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: tɕa: ma: ka: sa: ha: ʔaʔ
โถ ดำ สา จ ม ก สา

8
se: ʔeʔ ʔe:n lɯ:ap din na:______ ri:n kʰo:p kʰe:______ ŋ ʔe: ʔe: ʔe: he: ʔeŋ kʰlɛ:ŋ______ kʰlu:ansa: wa:
แสน เหลือบ ดิน ริ้น ขบ แขง แคลง ครวญ สวาศ

9
7
ha: ʔa:t da:t sa: tʰaŋ do:______ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:ŋ ʔap pa: ʔa: me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe:______ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe:
ดาษ ทง ดง อปฺ ป เม

10
wa: siʔ ʔi: hi: ʔi: liŋ hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: pa: ha: ʔa: ju: hu: ʔu:ŋ jɛ:ŋ ŋi: ʔiow
ว สิ ริ ส ปา ยูง แยง เงี้ยว

11
kʰi: ʔi:___ow pʰit sa: ma: kʰe:______n ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: pe: he: ʔe: ʔe: ʔe:n hɯ: lam ba:k ha: ʔa:k
เขี้ยว พิศ ม เข่น เป็น ลำ บาก

8

ja: ʔa:k ʔɯ: tʰuk ʔa:___ n ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: waʔ ʔa: ne: ʔe: ʔe: pʰa:
ยาก ทุก อัน ว เน พาพุ

ʔa: ʔa:__ haʔ ʔa: ʔa:__ ŋa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔɯ: la: miʔ ʔe: kʰa: ʔa: ha:
มิ คา

ʔa: haʔ ʔa: kin na:___ ha: ʔa:___ ʔa: ʔa: ʔa:_ haʔ ʔa: ne: he: ʔe: pʰan hɯ: ʔɯ: na: ma: lɯk kʰaʔ tʰɯ:k
กิญ เณ พรรณ มฤค ถึก

tʰɯ: hɯ: ʔɯ:an tʰa: lɤ:___ ŋ ʔɤ: ʔɤ: ʔɤ: hɤ: ʔɤŋ rɤ: hɤ: ʔɤ: ʔɤ: ʔɤ:ŋ hɯ: ʔam na: ha: ʔa:t ʔa:t tɕa: tʰuk
เถื่อน เถลอง เรอง อำ นาจ อาจ ทุก

9

ʔɯ: to:___ ʔo: ʔo: ʔo: ʔu:a hi:ŋ hɯ: ʔɯ: sa: ha: ʔa: maj ʔi: ʔi: haŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:
ตัว หึ สา มยุ หํ

na: wit ʔɯ: tɕʰa: ti: hi: ʔiʔ klo: ʔoʔ ʔu:a bo: kʰa: bot ʔot pʰa: ha: ʔa: tʰa:___ ʔa:
น วิชุ ช ติ กลัว บ ขบต อค พา ธา

10

ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: kʰwa: ʔa:m kʰi: ʔi: ʔi: hi: ʔi: - at tɕi:at tɕa: ra: tɕʰa: ŋa: ʔa: ʔa: ʔa:j pʰa: haʔ ʔa: ʔa:
หา ความ เคียด เจียด จ ร ฉงาย พ

hu: ʔu: ʔu: ni: wat sa: pu: kʰa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: niʔ ʔɯm la: ha: ʔaj pi: ʔiʔ ʔi: ju: ʔu: kʰu:
หู นิ วสุ ส ปู คา นิ หลาย ปี อยู่ คู่

ʔu: ʔu: ʔu: - a sɯ: hɯ: ʔɯ:a si: ʔi: ʔi: ʔi: hi: ʔi: ʔɯm mi: ʔi: na: ʔaj pa: ha:___ la: ʔa: lɛ:ŋ pʰra:__ j
เสือ สีห์ มี ใน ป่า หล้า แหล่ง ไพร

11

ʔi: ʔi: ʔi: ʔi: ʔat sa: ʔa: me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe:___ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: sam maʔ ʔaʔ to:___ ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ma: ma:
อสุ ส เม สมุ ม โต ม ม

ʔaʔ naj ʔa: ʔa: ʔa: som hɯ: ʔɯ: tɕʰom hɯ: ʔɯ: sa: nuk ni: suk kʰa: sam ra: ha: ʔa:n ʔɯ: na:n naj do:
ใน อา ศรม ซ่ำ สรนุก นี้ ศุข สำราญ นาน ใน ดง

2 [12]
ʔo: ʔo: ʔo: ʔoŋ na: haʔ ʔa: ʔa: pʰiʔ tɕʰa: na: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa:______ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: miʔ ʔup pan ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:
นา ภิ ชา นา มิ อุปุ ปนฺ

3
ʔɯ: hɯ: ʔɯ: naŋ hɯ: ʔɯ: tɕoŋ hɯ: ʔɯ: kʰwa: ʔa:m suk kʰa: tʰuk kʰa: bo: he:n______ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: lam hɯ: ʔɯ: ʔɯ:
นํ จง ความ ศุข ทุกข์ บ เห็น ลำ

4 [12]
ʔɯ: kʰen tʰo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:___ t sot sak ʔɯ: ʔan______ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: pʰa: tʰaŋ
เค็ญ โทษ โสต สัก อัน อา พา ธํ

5
ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔam ma: no: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ram hɯ:m ʔɯ:m maŋ hɯ: ʔɯ: ʔɯm san
อ ม โน ร มํ สรร

6
hɯ: ʔɯʔ ra: pʰa: ha: ʔa: pʰa: ha: ʔa:t tʰa: pʰa: ja: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:t tʰiʔ bo: bi:an ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ:
พา พาธ พยาธิ บ เบียน

7
ni:an pʰaj ʔi:______ tʰo: ʔo: ʔo: ho: ʔo: ho:t so:t sam ma: ra: ʔa: ʔa: ʔa: - n
เนยร ไภย โทษ โสต สำราญ

บทที่ 3

(กาพย์)

♩ = 51 1/นำ

sa: wa: kʰa: tan te: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ma: ha: pʰra:m hɯ: ʔɯ: me: ʔe:
สุวาค ตนุ เต มหา พรหุม

พร้อม

ʔe: ʔe: he: ʔe: ʔa: ʔa: ja: ʔa: ʔa: ʔa: ri: ja: tʰa: ma: kʰra: ha: ʔa: ni: ʔi:
อา จา ริ ย ธ มา ครา นี้

tɕʰɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔʔ ʔɔ: ʔɔ: ŋɔ:______ p kɔ:p pra: dam nɤ: hɤʔ ʔɤ:n mɤ: n du:___ ŋa:______ m ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:m
ชอบ กอบ ประ ดำ เนิน เมิน ดู งาม

ʔa: haʔ ʔa: ʔa: tʰo: te: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔa: tʰuʔ ra: ha: ʔa: kʰaʔ ta:ŋ ʔɯ:
อ โถ เต อ ธุ ราค คำ

ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: kʰa: ha: ʔa:m tʰaʔ ma: kʰra: ha: ʔa: ni: ʔi: lɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: kʰɯ: kʰu: ʔu: klaj
ความ ธ มา ครา นี้ ฤๅ คือ คู่ ไกล

hɯ: ha:j du: mɤ:______ n ʔɤ: ʔɤ: ʔɤ: ʔɤ:n ʔan ʔu: huiʔ ʔuiʔ ʔu: to: ʔo: ho: ʔo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:
ให้ ดู เมิน อนุ โต

pa: wi: sa: pʰa: tʰan hɯ: ʔɯ: te:______ ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: he: ʔe: tɕʰɤ: hɤ: ʔɤn tɕʰi: ʔi: ʔi: tʰaʔ ʔao kʰaʔ
ป วิ ส ภ ทนุ เต เชิญ ชี เผ่า เข้า

ʔao______ ma: ha: ʔa: pʰa: ʔa: ʔe: ʔe: haʔa:ŋ ʔa:ŋ na:m tɕo: ho: ʔoŋ hɯ: ro:ŋ na:m so:______
มา พ้าง อ่าง น้ำ โจง โรง น้ำ สรง

ʔo: ʔo: ʔo: ʔoŋ pa: haʔʔa: ʔa: tʰe: ʔe: ʔe: he: ʔeʔʔe: pak kʰa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: laʔ ʔa: ja:___ t ʔɯ:
ปา เท ปกุ ขาล ยสุ

hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sut te: he: ʔe: tɕoŋ hɯ: ʔɯ: tɕʰam raʔ saʔ tɕʰɤ: hɤ: ʔɤŋ da:______ j ʔi: ʔi: ʔi: hi: ʔi:
สุ เต จง ชำ ระ สระ เชิง ใด

daj tʰuʔ ʔɯ: li: ʔi: tɕʰi: ʔi: ʔa: tɕa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:n tin hɯʔ ʔɯ: ʔɯ: duʔ ka: ʔa: ha: ʔa:
ได ธุ ลี ชี อา จารย์ ติณฺ ฑุ กา

2

ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: niʔ pi: ja: ha: ʔa: la:______ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: niʔ
นิ ปี ยา ลา นิ

tra: ka: haʔa:n ra: pʰlapkap ma: ʔa:k ha:______ ʔa: ʔa: ʔa: haʔat da:t sa: du: ŋɔ: hɔ: ʔɔ:m hɔ: - m du: ŋa:
ตระ การ พลับ กับ หมาก หาด คาย ดู งอม หอม ดู งาม

ʔa: ʔa: ʔa:ʔa:m ma: ʔu: haʔʔa: ʔa: tʰu: ke: ka: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: saʔ ma: ha: ʔa: riʔ jo:
ม ธุ เก กา ส มา ริ โย

ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ho: ʔo: sa: ja: - m sɔ: hɔ: ʔɔ: ka: ʔa: - n ra: wa: ha: ʔa:n tɛ: hɛ: ʔɛ:ŋ ra: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:-
สยาม สอ การ หวาน แต่ง ไร้

j ŋa: ʔa: ha: ʔa:j tɕʰa: ra: ma: ʔa:j ma: ʔa: - k sa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔa:ŋ pa:ŋ ni: chɤ: hʔɤ:n chi: ma: chan
ช ร ไม้ หมาก ซาง ปาง นี้ เชิญ ชี มา ฉัน

ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰa: la: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ni ʔut tʰa:kap pa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: niʔ hɯ: san
ผลา นิ ขุทฺ ท กปฺ ปา นิ สรรพ

hɯ: ʔɯ: pʰa: pʰon la: kon la: pʰɯ:ŋ hɯ: ʔɯ: nɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ: ʔɔ:j ʔɔ: hɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ:j kra: ʔe: he:
ผล กล ผึ้ง น้อย อ้อย กระ เอบ

ʔe:p se: - p pʰa: ja: do:j tɕaj hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰun hɯʔʔɯ: ʔɯ: tɕʰa: pʰram me: ʔe: he: ʔe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe:
เสพย โดย ใจ ภุญ ช พฺรหฺม

wa: raŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: wa: raŋ hɯ: ʔɯ: daj hi: ʔi: lu: ʔu:k ma: ha: ʔa:j da: ʔaʔ ʔaj du: hu: ʔu:
ว รํ ว รํ ได้ ลูก ไม้ ได ดู

ŋɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ: ʔɔ:m hɔ: hɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ:m 8 ʔa: rɔ: hɔ: ʔɔ:j
งอม หอม อร่อย

khɔ̀j ma: kin ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi: tʰaŋ piʔ pa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:
ค่อย มา กิน อิ ที่ ปิ ปา

niʔ jaŋ hɯ: ʔɯ: siʔ taŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: si:______ ʔi: ʔi: ʔi: tʰuʔ si: ʔit pri: ʔi: ʔi: diʔ ʔao:
นิ ยํ สิ ตํ สิน ฐุ สิต ปรี ดิ เอา

hu: ʔu: tɕaj ʔi: ʔi: ʔi: ʔi: hi: ʔi: saj sa: ho: ho:______ t rot sa: kam tɕɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ:n
ใจ ใส สา หศ รส กำ จร

ʔa: haʔ ʔa: ʔa: kʰaʔ taŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: kʰi: ri: khab pʰa: ra: ha: ʔa:
อา ค ตํ คิ ริ คพฺ ภ รา

tɕʰa: la: sɔ: kao hu: ʔu: ra: ʔao tok te: ʔe: ʔe: ʔe: heʔe:ŋ heŋ he: sao ho: ʔo: ho: ʔao ma: na: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:n
ชระ เซราะ เขา เรา ตก แต่ง แห่ง เหว เซรา เอา มา นาน

ta: ha: ʔa: to: ʔo: ʔo: pi: wa: ma: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: pʰram hɯ: ʔɯ: me: he: ʔe: wa: ri: hi: ʔi:
ต โต ปี ว มหา พฺรหฺม วา รี

rot sa: mot muʔ tʰin ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: kin hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: lu: ʔu:k ma: ha: ʔaj daj do:j tɕaj ʔi: ʔi: ʔi: ʔi:
รส หมด มุ ทิน กิน ลูก ไม้ ได้ โดย ใจ

saʔ tɕe: ta: waŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔaʔ phiʔ kaŋ hɯ: ʔɯ: khaʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi: hi: ʔi:
ส เจ ต วํ อ ภิ กฺ ข สี

tiʔ daj hi: ʔi: do: ʔoʔ ʔo:j tɕit traʔ ʔit sa: do: ho: ʔo:j tɕoŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ ʔɯ: kʰoŋ kʰwa: ha: ʔa:m
ติ ได้ โดย จิตร อิศ โดย จง คง ความ

sa: ne: ʔe: haʔ le: ʔe: haʔ tʰuk praʔ ka: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa:
เสน่ห์ เล่ห์ ทุก ประ การ

ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: daŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕʰ hɯ: ʔɯ: tʰɤ: hɤ: ʔɤ:n
ดงง เทอญ

บทที่ 4

(โคลงสี่สุภาพ)

♩ = 51

เกริ่น

tɕʰu: hu: ʔu: hu: ʔu: - a huŋ ŋu: - a hu: ʔu: ʔu: ʔu: - a hu: ʔu: ʔu: -
ชู

a tɕʰa: ko: ʔo: - a ʔo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ho: ʔo: - a ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:
ช โก อา

รับ

ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔan wa: pʰra: ha: ʔa:m ma: na: pʰrɯt tʰiʔ ʔiʔ kɔ: kʰa:
ห อัน วา พราหมณ์ พฤฒิ ก็ ขาน

ʔaʔ ʔa:n ʔa:n ʔɯ: ʔɯ: tɕɯt ta: rɯ: ʔɯʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi: ŋ ŋi: ʔi: hi: ʔi: kʰɯ:
อรร จุ ต ฤ ยี คืน

ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: daŋ ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ:
ดั่ง

2

ni: ʔi: hi: ʔi: pa: ti:k kʰa: hi: taŋ jaŋ hɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰin hɯ:
นี้ ป ฏิกุ ค หิ ตั ยั ทินฺ

ʔɯ: naŋ hɯ: ʔɯ: pʰo: ho: ʔo: to: ʔo: ʔo: kʰa: ʔa: kʰɔ: ʔɔ:j tɛ: hɛ: ʔɛ: tʰa: rɯ: ʔɯʔ
นํ โภ โต ข้า ข้อย แต่ ธ ฤ

si: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ jaŋ hɯ: ʔɯ: tʰin na: ʔa: ʔaŋ daj hi: ʔi: di: ʔi: ʔi: klɛ: ʔɛ: klɛ: ʔɛ:
ยี ยํ ทินฺ นํ ใด ดี แกล่ แกล้ง

3

ʔɛ: ʔɛ: hɛ: ʔɛ:ŋ sap pʰat sa: ʔak kʰi: jaŋ hɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: kat taŋ hɯ: ʔɯʔ ʔa: ʔa: ʔa:
สพฺ พสฺ ส อคฺ ขิ ยํ ก ตํ อา

ha: ha: ʔa:n ra: kʰɯ: ʔɯ:aŋ ki: ʔiʔ ʔi:n mi: ʔe: he: ʔe:m ʔo: ŋo: t ʔan ni: ʔi; pʰo:
หาร เครื่อง กิน มี เอม โอช อ นี้ โภชน

ho: ʔot tɕʰa: na: wa: ʔa: ʔa:n tɕɛ: ʔɛ:ŋ kʰa: ʔa: kʰɔ: hɔ: ʔɔ:p wa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: - j nɯ:
หวาน แจ้ง ข้า ขอบ ไว้ เหนือ

2

4

hɯː ʔɯːa hɯː ʔuː ʔɯːa ŋuː ʔuː hɯː ʔɯːa saː ʔaː ʔan tɕʰaj jat saʔ saʔ kaŋ hɯː______ hɯː ʔɯː______ ʔɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː
หัว สญ ช ยสุ ส ส กํ

put taŋ hɯː ʔɯː tʰaj hiː ʔiː tʰaː ʔaːw naː rɯː ʔɯʔ tʰoː ʔoː ʔoː ʔoːt saː kʰaː ʔaː
ปุตฺ ตํ ไท ท้าว น ฤ โทษ ข้า

kʰap niː ʔiʔ ʔiː ŋiː ʔiː hiː ʔiː luːk raː haː ʔaːt tɕʰaʔ siː pʰiʔ ʔiʔ ʔiː kloː ʔoː ʔuːa pʰraː ʔaiː faː ʔaʔ ʔaː
ขับ หนี ลูก ราช สี พี กลัว ไพร่ ฟ้า

5

ŋaː ʔaː haː ʔaː siː wiː hiː wip paː waː haː______ haː ʔaː______ ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː siʔ taŋ hɯː ʔɯː pʰon
สี วี หิ วิปฺ ป วา สิ ตํ พล

laː ʔaː mɯː hɯː ʔɯːaŋ bɔː duː huː ʔuː diː______ ʔiʔ ʔiː - a daː______ ʔaʔ ʔaːn kʰiː ʔiː ʔiː hiʔ ʔiː ʔiːat ŋiː
เมือง บ่ ดู ดี ดาล เคียด

ʔiː hiː ʔiːat traː liː ʔiːat lap liː ʔiː naː ʔaː ʔaː ʔaː juː ʔuː ʔuː - a saː ʔaː ʔaː haʔ ʔaː ʔaːŋ saː wɛː
ตระ เหลียด ลับ ลี้ หน้า อยู่ สร้าง แสวง

6

hɛː ʔɛːŋ buː ʔuː ʔuː ʔuːn ŋuː ʔuː huː ʔuːn taʔ maː ʔaː ʔaː haːŋ ʔɯː hɯː ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː ʔɯː
บุญ ต ม หํ

tʰat saʔ naʔ maː haː ʔaː kʰaʔ toː ʔoː ʔoː ʔoː ʔoː hoː ʔoː kʰaː ʔaː tʰaː ʔaw bɔː jot tʰɔː ʔɔː______ j maː haː ʔaː
ทสุ ส น มา ค โต ข้า เถ้า บ่ ยด ถอย มา

tʰɯː______ ŋ ʔɯː ʔɯː ʔɯː hɯː ʔɯː pʰrɔː tʰan tʰɯŋ ʔɯː ʔɯː hɛːn hɯː ʔɯː kʰuː ʔuʔ ʔuː - n kʰiː ʔiː klaː
ถึง เพราะ ทัน ทึง เห็น ขุน ขี่ เกล้า

7

ʔaʔ ʔaːw ŋaː ʔaː haː ʔaːw jaː haʔ ʔaː ʔaː tʰiʔ tɕʰaː naː ʔaː haː ʔaː haː ʔaː______ ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː siʔ saŋ
ย ทิ ชา นา สิ สํ

hɯː ʔɯː saː meː ʔeː ʔeː ʔeː ʔeː heː ʔeː tiʔ tʰaː hen hɯː ʔɯː tʰiː ʔiː ʔiː ʔiː tʰaʔ siːŋ saːŋ
ส เม ติ ธ เห็น ที่ ธ สิง สัง

3

hɯː ʔɯː wa: ʔaː ʔaː haʔ ʔaː ʔaː - t ŋaː ʔaː haː ʔaː saʔ praʔ kaː ʔaːt saː kɛː kʰaː ʔaː___
วาย ประ กาศ แก่ ข้า

tʰ aː ʔaː___ w tʰaː ʔaː ʔaː ʔaːn raː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː haː ʔaː
เถ้า ท่าน รา

pʰraː hɤː ʔɤː ʔɤː hɤː ʔɤː ʔɤː ʔɤː hɤː ʔɤː hɤː ʔɤː - j
พระ เฮย

บทที่ 5

(กาพย์พิเศษ หรือ กลอนสี่)

♩ = 51

1/นำ

ta: ʔa: ʔa: ʔa: haŋ ŋa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: pa: so: ʔo: ʔo: ho: ʔo:
ตา ป ใส

พร้อม

ʔo: ʔo: ʔo: ho: ʔo: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: haʔ ʔa: ʔaʔ ʔa:n
อา ห อัน

wa: ʔan ʔɯ: ʔɯ: tɕut ta: lɯʔ ʔɯʔ si: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi: ŋi: ʔi: hi: ʔi: kɔ: kʰa:
วา อรร จุ ต ฤา ษี ก็ ขาน

ʔa: ʔa:n tɕʰi: ʔi: tɕʰok ka: ŋa: ʔa: ha: ʔa: kʰɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ:
ชี ชก คือ

เดี่ยว 2

daŋ ʔɯ: ʔɯ: hɯ: hɯ: ʔɯ: ni: ʔi: hi: ʔi: hɯ: naʔ pʰaʔ ʔa: wa: -
ดงง นี้ น ภ วิ

- ŋ ʔɯʔ ʔɯ: ʔe: ʔe: he: ʔe: ʔe: heŋ ŋe: ʔe: he: ʔe: ʔe: he: ʔeʔ ʔe: ŋ ŋe: ʔe: he: ʔe:
เอ

he: ʔe: ʔe: ʔum tiʔ ʔi: - a pu: ʔo: ho: ʔo: -ʔu:anʔɯ:ne: he: ʔe:ʔe: ja: ʔa:t tʰa:ŋ ŋɯ: ʔɯ: ʔɯ:
ติ ปุญ ญฺ ถึ

ʔa:n wa: tʰa: ma: kʰra: ni: hi: ʔi: tɕʰaj tɕak ʔa: tɕo: ŋ bu:n hɯ: ʔɯ: ja: pra: ma:n mi: kʰu:n na: ʔa:n
อัน วา ธ มา ครา นี้ ใช่ จัก จง บุญ ประ มาณ มี คุณ อัน

3

ʔɯ: ʔa:n klaj ʔi: si: wi: ra: tɕʰat ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰat saʔ ʔɯ: ne: sa: naŋ tɕʰaj tʰa:n
อื่น อัน ไกล สิ วี รา ชสุ ทสุ ส เน ส นำ ใช่ ท่าน

kʰria: ʔaj he:n lu: ʔu:k pʰra: son tɕʰaj hi: ʔiʔ ja: ʔa:n ju: kla:ŋ pʰra: j hi: ʔi: pʰa: ʔɯ: na: ʔa:n nɔ: ra:
ใคร่ เห็น ลูก พร สญ ชัย อัน อยู่ กลาง ไพร พนา

2

4

dia:w ho: ma:n je: pʰa: wa:ŋ hɯ:_____ pat tʰa: ne: ja: ti: daŋ tɕaj ku: ma:j tʰa:n
เดียว มณฺ เญ ภ วํ ปตฺ ถ ย ติ ดั่งง ใจ กู หมาย ทาน

ni: kʰrɛ:ŋ kʰriow ho: ʔo: kʰɯ:n kʰa: -ʔa:m kʰaw kʰiow ho: ʔo: tɕaʔ kʰɔ: hɔ: ʔɔ: sak ʔa:n ʔɯ:
นี้ แครง เครยว คืน คำ เขา เขยว จะ ขอ สัก อัน

5

ra:n jo: pʰa: ri: ja: - ŋ hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: pa: tip ʔɯmne: pʰa: ta:ŋ tɕa: ʔa: kʰɔ: mi:a rak tʰa: ʔa:n tʰaj
รณฺ โญ ภ ริ ยํ ป ติพฺ พ ตํ จะ ขอ เมีย รักษ ท่าน ไท้

so:ŋ_____ tʰa:m hɯ: ʔɯʔ mi:a kɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛ: ʔae: hɛ: ʔɛ:w mi:a kʰwan hɯ: ʔɯʔ bam rɤ: rak ʔɯ:
ทรง ธรรม์ เมีย แก้ว เมีย ขวัญ บำ เรอ รัก

6

sa:_____ man je: kan ha: ha:ʔa:ʔa:ʔa: tɕʰi: naŋ ŋa: tʰa: si:ŋ hɯ: daŋ ku:
ษา มณฺ เญ กณฺ หา ชิ นํ ทา สี ดงง กู

ram pʰɯŋ hɯ: ʔɯ: kɛ:n ʔɯ: kɛ: ʔɛ: ʔɛ: hɛ: ʔɛ: hɛ: ʔɛ:w kan ha: ha: ʔaʔ lu: ʔu:k rak ʔɯ: ra:_____
รำ พึง แก่น แก้ว กรรณ์ หา ลูก รักษ รา

7

tɕʰa: ha: ʔaʔ pen tʰa: ʔat sa: tʰa: si:_____ tɕʰa: liŋ
ชา เป็น ทาส สา ทา ษี ชา ลี

tʰa: san hɯ:ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕa: ʔit ne: tɕʰa: ti? pʰiʔ ʔi: tɕʰaj kan ha: ha:ʔa:ʔa:ʔa: kʰa: ʔaj tɕʰa:j tɕʰa:
ทา สญ จ อิจุ ฉ ติ ผิ ใช่ กณฺ หา ใคร ชาย ชา

li: hi: ʔiʔ lu: ʔu:k tʰaj tʰɔ: ra: ni: hi: ʔiʔ pen tʰa: ʔat saʔ tʰam
ลี ลูก ไท้ ธรณี เปน ทาษ ทำ

8

ka:n ʔaʔ tʰa: wa: ta: jo: ho:ʔo:ʔo:ʔo: ma: ta: ŋa: put te: ʔa: nɯŋ so:t saj lu: ʔu:k pʰra:
การ อ ถ วา ต โย มา ตา ปุตฺ เต อนึ่ง โสด ใช้ ลูก พระ

3

pʰu: ba: ha: ʔa: ʔa: ʔa:n ʔi:k na: ʔa: noŋ kʰra: ha: ʔa: ʔa: ʔa:n
ภู บาล อีก นาง นง คราน

9

mɛ: ʔɛ: lu: ʔu: ʔu: hu: ʔu: hu: ʔu:k sa:m ʔoŋ ʔɯ: ʔa: la:n ja: ne:
แม่ ลูก สาม องค์ อ ลญ ญ เน

he: ʔe: ʔe: ʔe: tuʔ ma: ŋa: kʰa: to: tɕaʔ ʔa: ma: ʔaw tʰa:w tɕa: ʔa:k da: ʔaw da:n doŋ hɯ: ʔɯ:
ตุ มา ค โต จะ มา เอา ท้าว จาก ด้าว แดน คง

10

pra: so:p pra: soŋ ŋa: pra: saj ja: paj ma: ʔa: na: tat sa: pʰo: kʰa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: ʔa: ha:
ประ สบ ประ สง ปราไสรย ไป มา น ตศุ ส โภ คา

ʔa: ha: ʔa: ʔa: - j wit tɕʰa:n ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ti: hi: ʔiʔ tʰa: soŋ pʰa: nua:t hɔ: ʔɔ: kra: ʔa: ʔa: ha: ʔa: - w
วิชุ ชน ติ ธ ทรง ผนวด ห่อ เกล้า

tɕʰa: da: ha: ʔa: tɕʰaj tʰa:w pʰraj ja: ha: ʔa: ʔa: ʔa: tɕa: mi: siŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:
ชะ ฎา ใช่ ท้าว พญา จะ มี สิ่ง

11

ʔɯ: sin tʰa: na: tʰa:n ja: - n hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕa: pʰram me: ma: na:
สิน ธ น ธญ ญ จะ พุรหุมณา

kʰa: ʔa: - w na: ʔa:m tʰam tɕaj ʔi: ʔi: ʔi: tʰɔ: ra: hɔ: tʰɔ: ra: hɯ:
เข้า น้ำ ทำ ใจ ทร โหด ทร หืน

ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕaʔ kʰo: ʔo: m tɕaʔ kʰɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕaʔ kʰɔ:
จะ ข่ม จะ ขึ้น จะ ขอ

ŋɔ: ʔɔ: hɔ: ʔɔ: lɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: kʰua:n ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ:
ฤๅ ควร

บทที่ 6

(กาพย์สุรางคนางค์)

♩ = 51

นำ

taŋ sut ta: wa: ʔa: haʔ tɕʰu: - a hu: ʔu: hu: ʔu: - a huŋ ŋu: hu: ʔu: ʔu: ʔu: - a hu:
ตํ สุตฺวา อา ห ชู

ʔu: ʔu:__ a tɕa: ko: ʔo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:a ʔan wa: tɕʰi: hi: ʔi:
ช โก อัน วา ชี

พร้อม

tɕʰok ka: pʰra: ʔa:m ma: na: ʔaʔ kɔ: kra: ha: ʔaw bɔ: mi: kʰa: ʔa: ʔa: ʔa:m pʰra: ha: ʔa:ŋ pʰrɔ:
ชก พราหมณ์ ก็ กล่าว บ มิ ขาม พราง พรอก

ʔɔ: ʔɔ: hɔʔ ʔɔ: ʔɔ:k kʰra:n hɯ: ʔɯ: da: ʔaj jin hɯ: ʔɯ: da: ʔa: ʔa: bot sa: ʔɯ: ʔɯ:
ครั้น ได้ ยิน คา บศ อื้น

ʔɯ:n bɔ: hɔ: ʔɔ:k kla:__ ʔao: daŋ nan ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: kɔ: san ʔɯ: ʔɯ: so: ʔua:t
บอก กล่าว ดังง นั้น ก็ ซั้น สวด

kʰa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ha: ʔaʔ tʰa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha:
คา ถา

ʔa: daŋ ʔɯ: ʔɯ: hɯ: hɯ: ʔɯ:______ ni: ʔi: hi: ʔi:
ดงง นี้

นำ

ʔa: kut tʰa: ru: pa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ha:ŋ ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰo: ho:
อ กุฏ ธ รู ปา โภ

พร้อม

ʔo: to: ho: ʔo: kʰa: ʔa: tɛ: hɛ: ʔɛ: pʰra: ʔa: tɕʰi: hi: ʔiʔ tʰa: ʔa:n tɕa: ʔa:______ w tɕaj di:
โต ข้า แต่ พระ ชี ท่าน เจ้า ใจ ดี

hi: ʔi: ja: kʰlat ja: fun na: ʔa: haŋ ja: ha:ʔa:ʔa:ʔa: tɕi? tu: ma: ŋa: kʰa: to: tɕʰa:ʔaj kʰa: ha:
อย่า เคยค อย่า ฟุ่น น ห ยา จิ ตุ มา ค ได ใช่ ข้า

ʔa: tɕaʔ ʔa: ma: su: tɕa:ʔa:w tɕaj bun hɯ: ʔɯ: kʰɔ: kʰa:w kʰɔ:ŋ kʰɯn hɯ: ʔɯ: pʰu: kʰi: mua:ŋ kʰwa: -
จะ มา สรู เจ้า ใจ บุญ ขอ เข้า ของ ขุ่น ผู้ ขี่ เมือง ขวาง

ʔa:ŋ sa: ʔa: ʔa: hu: tʰa:t hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: sa: na: ma: ri: ja: ha: ʔa: naŋ kʰra:ʔaj henpʰra:ʔa: ha: ʔa: ri: ja: kɔ: naj hi: ʔi: soŋ
สา หุ ทสุ ส น ม ริ ยา นั่ ใคร่ เหน พระ อ ริ ย ก็ ใน สง

sa:n hɯ: ʔɯ: sa: nuk ni: tʰuk ʔɯ: pa: ha: ʔa:ŋ san ni: wa: so: ho: ʔo:ʔo:ʔo: sa: tʰa: ŋa: su: kʰ o:
สาร สรนุก นี้ ทุก ปาง สนุ นิ วา ไส ส ทา สุ ไข

haŋ siŋ su: ʔu:n ju: sat tʰa: ha: ʔa: tʰuk ʔɯ: pa: ha: ʔa:ŋ so: ka: baw ba: ha: ʔa:ŋ tʰu: ʔu:a lo:k ka: kɔ: -
แห่ง สิ่ง สรู อยู่ ศรัทธา ทุก ปาง โสร กา เบา บาง ทั่ว โล กา กร

n ʔa: tʰit sa: pup pʰɔ: ho: ʔo: ʔo: ʔo: si: wi: ra: ha: ʔa: tɕʰa: ku: ni: pʰra: ha: ʔa:m ma: na: pʰrɯt tʰi: ʔiʔ pe:
อ ทิสุ ส ปุพ โพ สี วิ รา ชา กู นี้ พราหมณ์ พฤฑฒิ์ เป็น

he: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe:n pa: lo: hi: ta: na: ʔa:n he:n pʰɯ: tʰɔ: - n si: wi: hi: wip pa: wa:______ ha:______ ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:
ป โล หิต นาน เห็น ภู ธร สิ วี หิ วิปุ ป วา

si: to: ho: ʔo: pʰraj fa: ʔa: na: ʔa: saj tɕʰa: ʔaw tɕʰe: ʔe:t tu: dɔ: hɔ: ʔɔ:n kam tɕat
สิ โต ไพร่ ฟ้า หน้า ใส ชาว เชตุ ดร กำ จัด

2

tʰa: ʔa:w tɕɔ: hɔ: ʔɔ:n tɕa:k mɯ: ʔɯ:aŋ ma: na:______n ta: ma: ha: - ŋ hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: tʰat sa: na: ma:ŋ
ท้าว จร จาก เมือง มา นาน ต ม ห์ ทสฺ ส น มา

ŋa: kʰa: to: ku: ma: tɕʰaj kʰe:n pʰua:ʔua: tɕak kʰ ʔaj hen tʰa: ʔa:n tɕa: ʔa:______ w tɕaj wa:
ค โต กู มา ใช่ เขญ เพื่อ จัก ใคร่ เหน ท่าน เจ้า ใจ หวาน

– n ja: tʰi: tɕʰa: na: ha: ʔa: ʔa: ʔa: si: saŋ ŋe: sa: me: pʰi: ʔi: tʰaj hi: ʔi: tʰa: ʔa: ja:ŋ
ยา ทิ ชา นา สิ สํ ส เม ผิ ไท ธ ยัง

lu: ʔu: tʰi: ʔi: pʰra: pʰu: hu: ʔu: ba: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa:n ŋa: ʔa: ha: ʔa:n
รู้ ที่ พระ ภู บาล

bɔ: ʔɔ:k tɕɛ: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: - ŋ ja: na: ʔa: ʔa: ʔa:n tu: kʰa: ʔa: kʰɔ: ŋɔ: ʔɔ: hɔ: ʔɔ:
บอก แจ้ง อย่า นาน ตู ข้า ขอ

faŋ ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: nɯ:ŋ ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ:______ ʔɯ:
ฟังง หนึ่ง

ra: ʔa: ha: ʔa:
รา

บทที่ 7

(ร่ายยาว)

♩ = 51 นำ

so: ?o: ?o: ?o: ho: ?o:______ ?o:j tat ?ɯ: sa: wa: tɕa: naŋ hɯ: ?ɯ: sut ta: wa: ?a: ?a:
โส ตสุ ส ว จ นํ สุตฺวา

?a: sat tʰa: ha? ?a: ?a:j hit ta: wa: ?a: ?a: ?a: ha: ?a: ?an wa: ?an ?ɯ: ?ɯ: tɕut ta: rɯ? ?ɯ? si:
สทฺ ท หิตฺวา อัน วา อรร จุต ต ฤา ยี

พร้อม

?i: ?i: ?i: hi: kʰra:n hɯ: ?ɯ: da? ?aj jin hɯ: ?ɯ: pʰra: ha: ?a:m ma: na: tʰu: hu: ?u:n tʰa:
ครั้น ได้ ยิน พราหมณ์ ทูล ท้าว

?a: ?a:w kla: - w kʰam hɯ: ?ɯ: pʰa: kʰot ta: pʰra: ?a:j da: ?a: ?a: - j bot sa: kʰɔ: tɕʰɯ:______ ?ɯ: ?ɯ: ?ɯ:a
กล้าว คำ ผ คต พระ ดา บท ก็ เชื่อ

2

lɛ: ?e: ?e: ?e: ho: ?o: ?o: ?o: tu: taŋ hɯ: ?ɯ? tʰa: sit sa: ?a: ?a: ?a:
แล โห ตุ ตํ ท สิสฺ ส

mi: te:______ ?e: ?e: ?e: ?e: he: ?e: du: kɔ: ra: ?a? pʰra:______ ?a: ?a: ?a: ha: ?a: ?a:m ŋa:m ma: na? ?an wa:
มิ เต ดู กร พราหมณ์ อัน วา

kʰwa: ha: ?a:m tʰa: bɔ: hɔ: ?ɔ:k ke: ku: ?u? ?u: - a ni: ku: hu: ?u:a kɔ: fa: ?a:ŋ tʰa: ha:
ความ ธ บอก แก่ กู นี้ กู ก็ ฟงง ท่าน

?a:n lɛ: ?e: ?e: ?e: he: tʰi: tʰɛ: ?ɛ: ku: ?u: ?u: ?u: tɕa: bɔ:k ?a: ?a: ?a: som ma: bot tʰa: ?a?
แล ที่ แท้ กู จะ บอก อา ศรม บท

3

tʰi: ?i: tʰaw tʰa: soŋ hɯ: ?ɯ: pʰrot sa: det tɕa: ju: ?u:______ na: ?a: ?a: ?a: - n ?at tɕʰa: ta: ha: ?a: wa?
ที่ ท้าว ธ ทรง พรต เสดจ์ อยู่ นั้น อชฺ ช ตา ว

?i: tʰe: he: ?e: wa? wa: ?a: sit sa: si: ?i: ?i: ?i: ?i: hi: ?i: ti? wan hɯ: ?ɯ: ni: tɕoŋ pʰra:
อิ เท ว ว สิสฺ ส สี ติ วัน นี้ จง พราหมณ์

ha: ʔa:m ma: na: ja: pʰa: ʔa: paj hi: ʔiʔ ju: ʔa: ʔa: ʔa: saj hi: ʔi: jaʔ naj sa: ha: ʔa:
อย่า ภา ไป อยู่ อา ไศรย ใน ศา

kɔ: hɔ: ʔɔ:n tʰɤ: hɤ: ʔɤ:n taŋ la: ʔa: ʔa: ʔa: ku: ni: kɔ: hɔ: ʔɔ:n tʰɤ: hɤ: ʔɤ:n taŋ
ก่อน เทอญ ตํ ลา กู นี้ ก่อน เทอญ ตํ

pʰa: la: ha: ʔa: pʰa: le: he: ʔe: hiʔ sa: ʔa: ʔa: ʔa:n ta: pe:——— ta: wa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa:
ผลา ผ เล หิ สฌ ต เป ตฺวา

hɯ: te: he: ʔe: mu: ʔuʔ ʔu:n la: pʰon la: ʔa: ʔa: ʔaʔ ʔa:n tra: ʔaʔ ka: ʔa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: - n ŋa:
แต่ มูล ผล อัน ตระ การ

ʔa: ha: ʔa:n kɔ: tɕa: haj pe: ʔeʔ ʔe:n ʔa: ʔa: ʔa: ha: ha: ʔa:n kɛ: pʰra: ʔaʔ ʔa:m ma: na: so:
ก็ จ ให้ เป็น อา หาร แก่ พราหณ โสด

ho: ʔot le: ʔɛ: ʔɛ: ʔɛ: pu: na: tʰi: wa: se: ʔe: ʔe: ʔe: mak aŋ kʰ hu: ʔu: tʰat se:——— n
แล ปุ น ที ว เส มคุ คํ ทสุ เสนฺ

to: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: ho: ʔo: naj hi: ʔiʔ mɯ: hɯ: ʔɯ:a pʰra: ha: ha: ʔa:m ja: ha: ʔa:m su: ri: ja: sa: det tɕa:
ใต ใน เมื่อ พระ ฮาม ยาม สุริย์ เสดจ์

ʔɔ: ʔɔʔ ʔɔ:k ŋɔ:——— k da: ʔaʔ ʔa: bot sa: bɔ: ʔɔʔ ʔɔ:k ho: ʔo: ʔo:n tʰa: ha: ʔa:ŋ dɛ: pʰra:
ออก ดา บษ บอก หน ทาง แต่ พราหมณ์

ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa:m ma: na: so: ho: ʔo:t le: ʔe: ʔɛ: ʔɛ:
โสด แล

บทที่ 8

(ฉันท์)

♩ = 51

นำ

hat tʰak ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: paʔ sa: ʔa: ʔa: ʔa: re: ta: wa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:
หตุ ถ์ ป สา เร ตุวา

พร้อม

ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: da: ʔa: ʔa: bot sa: kɔ: jok mɯ:
อา ห ดา บศ ก็ ยก มือ

ʔɯ: ʔɯ: kʰ ɯ:n kʰ a: ʔa: ʔa: ʔa:ŋ nɯŋ ʔɯ: ʔɯ: hɯ: tɕʰ i: hi: ʔi: tɕʰ ɔŋ sɯŋ pʰra: ha: ʔa:m
ขึ้น ข้าง หนึ่ง ชี้ ช่อง ซึ่ง พราหมณ

ma: na: tɕa: ta: ha: ʔa:j ta:w ŋa: ʔa: ha: ʔa:w paj su: hu: ʔu: tɕ a: ʔa:w tɕ ɔ: hɔ: ʔɔ:m
จะ ได้ เต้า ไป สู่ เจ้า จอม

na: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: - t ŋa: ʔa: ha: ʔa:t tʰaʔ kɔ: pra: ka: ʔa:t sa: do: ʔo: ʔo: ʔuaj kʰa:
นารถ ก็ ประ กาศ ด้วย คา

ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ha: ʔa: tʰa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha: ʔa: daŋ ʔɯ: ʔɯ:
ถา คงง

hɯ: hɯ: ʔɯ: ni: ʔi: hi: ʔi: 2 ʔe: ja: he: ʔe: ʔe:
นี้ เอ

sa: se: lo: ho: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo: wu:a ma: ha: ʔa: ʔa: pʰra:-m hɯ: ʔɯ: me:
ส เส โล มหา พรหมเม

พร้อม

he: ʔe: faŋ hɯ: ʔɯ: he: ʔɛ:t tʰ a: tɕʰ i: hi: ʔi: pʰ a: ʔa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa: - m ŋa:m
ฟังง แฮท ชี พราหมณ์

ma: na: kʰa:w i:aw hu: ʔu: ŋa: ʔaʔ ʔa:m tʰ a: ʔaŋ tʰ ɛ: ʔe: ʔe: he: ʔe: ʔɛ: tʰ ɔ: ra: ŋan ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ:
เขาkʰเขยว งาม ทั้ง แท่ง ทร งัน

ma: ʔaj la: ʔaj tɕʰ ɔ: sɛ:ŋ kan hɯ: ʔɯ: ta:ŋ ta:n pʰ a:n hɯ: ʔɯ: na: kʰ aj kʰ a: tɕɔ:
ไม้ ไล่ ชอ แซง กัน ต่าง ต่าง พรรณ ไข ขจร

n 3 pap pʰ a: to: kʰ an hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰ a: ma:n ŋa: tʰ a: no: mi: na: ha: ʔa:m ma: tɛ: ʔa: ha: ʔa:t
ปพุ พ โต คนุ ธ มา ท โน มี นาม แต่ อาทิ์

2

4

tʰi: kʰan huɯ: ʔɯ: tʰa: ma: ʔa:t tʰa: si: kʰɔ:________n jat tʰa: we: ʔet san huɯʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: ta: ro:
คัน ธ มาท สิ ขร ยตฺ ถ เวสฺ สนฺ ต โร

ra: ha: ʔa: tɕʰa: tʰi: ʔi: daj hi: ʔi: tʰa: ʔan pʰu: tʰɔ: hɔ: ʔɔn pʰɛ: ʔet sa: ja:n dɔ: hɔ: ʔɔn
รา ชา ที่ ใด ท่าน ภู ธร แพสยัน ดร

5

ra: ra: tɕʰa: sa: ha: put te: he:ʔe: ʔe: ʔe: hi:t sam me: ma: ti: sa: det tɕa: do: ho: ʔuaj sɔ:
รา ชา ส ห ปุตฺ เต หิ สมฺ ม ติ เสดจ์ ด้วย สอง

6

ʔɔ:ŋ ku:ma:n ha: ʔa:n lu: ʔu:k sɔŋ sa: ha: ʔa:n ra: so: pʰa:________ tʰa: ren to: pʰra:m
กู มาร ลูก สง สาร โสร ภา ธา เรนฺ โต พฺรหฺมณ

ha: ʔa: ʔa:ʔa:m ma: na: wan huɯ: ʔɯ: naŋ tʰa: soŋ ban pʰa: tɕʰa: sa: ha: tʰɔ: raʔ naj hi: ʔi:
วณฺ ณํ ธ ทรง บรรพชา สา ทร ใน

7

pʰa: ʔa: na:________n ʔa: ʔa: ʔa: sat tʰa:n huɯ: ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: tɕa: ma: san ne: tɕʰa: taŋ hɔ: kra:
พนาลย์ อา ส ฑฺญ จ ม สญฺ ฉ ฏฺ ห่อ เกล้า

ʔa: ʔa: ʔa: ha: ʔa: ha:w tɕʰa: da: tʰa: ha: ʔa:n ra: pʰa:k saŋ wa: ha: ʔa:n ra: bu: ʔu: tɕʰa: faj
ชฎา ธาร ภัก สัง วาร บู ชา ไฟ

8

tɕam ma: wa: si: hi: ʔi: ʔi: ʔi: tɕʰa: ma: se: he: ʔe: tiʔ pʰɛ: la: sam ma: nɔ:ŋ tʰaj
จมฺ ม วา สี ฉ มา เส ติ แผ่น หล้า สำ นอง ไท้

9

hi: ʔi: ʔi: ʔi: naŋ sɯ: tʰaj ʔi: tʰa: ʔa:n soŋ tʰa: ʔa: ʔa:n tɕʰa: ʔa: ta: we: tʰaŋhuɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: naʔ
หนัง สือ ไท ท่าน ทรง ธาร ชา ต เว ทํ น

mat ʔɯ: ne: sa: ti: wa: ʔa:j faj hi: ʔi: tɕaj wi: we: ʔe: ʔe: ʔe: - k ŋɯ:
มสฺ ส ติ ไหว้ ไฟ ใจ วิ เวก เงื่อน

10

huɯ:ʔɯ:ʔɯ: ʔɯ:an pra: ta: je: he: ʔe:______k si: ʔa: ʔa: ʔa: ri: jaʔ ʔe: te: nin la: ha: ʔa: ʔa: ʔa: pa: tʰit
ประ เตยก ศรี อาริย์ เอ เต นิ ลา ป ทิสฺ

ʔɯ: ne: san ti: kʰi:aw ma ha: ʔa: bɔ: klaj sa: tʰa: ha: ʔa:n pʰi: sa: la: pʰu: hu: ʔu:n pʰra: ʔa:m hen
สนฺ ติ เขียว มา บ ไกล สถาน พิ ศาล พูน พร่ำ เหน

11

ʔɯ: sa: dɛ:___ŋ na: na:___ ha: ʔa: ʔa: ʔa: pʰa: la: tʰa: ra:ŋ ŋa: tʰu: ma: ni: ʔi: jɔ:___ m ma: ha: ʔaj
แสดง นา นา ผ ล ธ รา ทุ มา นี้ ย่อม ไม้

mi: lu: ʔu:k tɕʰɔ: hɔ: ʔɔ:j ta:ŋ ta:ŋ hɔ: ʔɔ: ʔɔ:___ j dɔ:k du:aŋ sɛ: hɛ: ʔɛ:ŋ
มี ลูก ช้อย ต่าง ต่าง ห้อย ดอก ดวง แซรง

12

ʔuk kʰa: ta: ʔap ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰa: ku: ta: ha: ʔa: wa? pla:j jɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔ:___ j tɕam
อุคฺ ค ตา อพฺ ภ กู ฎา ว ปลาย ยอด จำ

13

tʰɤ:t tʰɛ: hɛ: ʔɛ:ŋ sɛ:ŋ pʰi:aŋ me: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: he:ʔe: ʔe:k kʰa? ʔa: mi: pʰa:n ʔɯ: ni?
เทิด แทง แสง เพียง เมฆ มี พรรณ์ นิ

la: ʔan ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕʰa: na: pap ʔɯ: me: a: ta: kʰiow ma: ha: ʔa: pʰo: ʔo:m pʰrɔ:ŋ pʰra:w ho: ʔo: dut
ลา อญ ช น ปฺพุ พpʰ ตา เขียว มา พื้ พรอง เพรา ดุจ

14

tɕa: daŋ kʰa:w ho: ʔo: ni: la:n tɕʰan ʔɯ: tʰa: wa: sa: ka:n na: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: kʰa: tʰi: hi: ʔi: ra:
ดงง เขา นิ ลาญ ชั้น ธ วสุ ส กณฺ ณา ข ทิ รา

hu: kwa: ha: ʔa:ŋ tra: ʔa: bɛ:k ban hɯ: ʔɯ: kʰa: tʰi: ra: a:n hɯ: ʔɯ: na: pʰaj sa: - n
หู กวาง ตระ แบก บรรพ ข ทิ รา pʰพรรณ ไพ ศาล

15

sa: ʔa: ʔa: la: pʰan hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰa: na: ma: ŋa: lu: wa: sa: kʰrɔ: hɔ: ʔɔ: ja:ŋ raŋ ra:
สา ลา ผนฺ ท น มา ฎุ วา สร คร อย่าง รงง ราย

16

ha: ʔa:j kiŋ hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰa: ra: sa: ʔa:___ j tʰa: ra: sum pʰa: ka: sam pa: we: tʰe: he: ʔe: ʔe: ʔe:n
กิ่ง ท ร ท ร สุม ผกา สมฺ ป เว เทนฺ

ti: wa: te: he: ʔe: na? lom la: ha: ʔaj ja: ʔa:p sa: kʰa: ha: ʔa: pʰra: ʔam pʰrɔ:m ta: ha: ʔa? na: ʔaj pʰraj pʰo:ŋ
ติ วา เต น ลม ไล ยาบ สา ขา พร่ำ พร้อม ตา ใน ไพร พง

17

sa: kiŋ pi: ta: ha: ʔa: ʔa: ʔa: wa? ma: ŋa: na: wa: pri:ap tɕʰa: ha: ʔa:j mɯŋ mu:aj la: ʔaw maj
ส กิ ปี ตา ว มา ณ วา เปรียบ ชาย มีก มวย เหล้า ไม้

18

kʰɔ:m kla: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔʔa: ʔa:w kra:p kla:ŋ doŋ ʔɯ: ʔu? pa: ri? tʰum ma: pa: ri: ja: je: he: ʔe: su?
ค้อม กล้าว กราบ กลาง ดง อุ ป ริ ทุ ม ป ริ ยา เย สุ

4

no: ʔo:k ho: ho: ʔok lɛʔ ʔɛ: ha:n ho: ho: ʔoŋ lo: ʔoŋ tɕap ma: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔʔa: ʔa:j kʰɛ: ʔɛŋ
หนก หก แล ท่าน หงษ ลง จับ ไม้ แข่ง

kʰa:n ka:n ʔɯ: saŋ kʰi: ti: jo: ho:ʔo: ʔo: ʔo: wa: suj ŋa: ja: re: tɕak ʔɯ: tɕa:n hɯ: ʔɯ: lɛ: ʔɛ:
ขาน กัน สัง คี ติ โย ว สุย ย เร จัก จั่น แล

19

pa:ŋ si: hi: ʔi: duʔ ʔut tɕa: don tri: hi: ʔi: sak diʔ sa: wa:n ʔɯ: natʃ tɕʰu: ha: ko: ho: ʔo: ʔo: ʔo:
ปาก ษี ดุจ คน ตรี ศักดิ์ สวรรค์ นชุ ชุ หา โก

20

ki: la: ŋa: saŋ kʰa: pʰu: hu: ʔu: la: do: ho: ʔo: - k du: wa:w pʰa:n hɯ: ʔɯʔ
กิ ลา สงฺ ฆา ภู ล โดก ดุ เหว่า พรรณ์

kra: ʔa: san ʔɯ: tʰɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔʔ ʔɔ: ʔɔ: saj si:aŋ wa:n sam pa: ta:n ʔɯ: hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: tiʔ tʰum ma:
กร สรร ถ้อ ใส เสียง หวาน สมฺ ป ตนฺ ติ ทุ มา

21

ŋa: tʰum maŋ ra: ʔa:j ri: hi: ʔi:aŋ tɕa:p ma:j mɛ: ʔɛ:k rɔ:ŋ kʰa:n kʰɛ: ʔɛ:k
ทุ มํ ราย เรียง จับ ไม้ แมก ร้อง ขาน แขก

kra: luŋ la: - n ʔa: wa: ha: jan te: he: ʔe: ʔe: ʔe: wa: kʰa:n tɕʰan hɯ: ʔɯ: taŋ ma:j la: ʔaj
กร ลุง ลาญ อ ว ห ยนฺ เต ว กจุ ฉนฺ ตํ ไม้ ไล่

22

sa: j si:aŋ wa: ha: ʔa:n sa: ra: dut tɕa: rɔ: hɔ: ʔɔŋ ri: ʔi:ak fu:ŋ kʰon ʔɯ: sa:
ใส เสียง หวาน สาร ดุจ ร้อง เรียก ฝูง คน สา

23

kʰa: ha: ʔa:t pat ta: sa: mi: ri: ta: pʰruk ʔɯ: sa: ha: ʔa: naj tʰɯ:an tʰɔ: ʔɔŋ baj
ขา ปตฺ ต ส มี ริ ตา พฤกษา ใน เถ่อน ถ้อง ใบ

kɯ:ŋ kɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔʔ ʔɔ: ʔɔ:ʔɔ:ŋ pʰɯ:ʔɯ:an lom bon ʔɯ: raʔ ma: ja:n te: he: ʔe: ʔe: ʔe: wa: ʔa:t
กึก ก้อง เพื่อน ลํ บน ร ม ยนฺ เต ว อา

24

kʰa:n hɯ: ʔɯ: tuŋ tʰu: wa: fu: hu: ʔuŋ praʔ ʔa: a: tɕʰo: ho: ʔo:n kɔ: hɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ:n la:
คนฺ ตุงฺ ทู ว ฝูง ประ ชา ชน กล

tɕa: di: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi:n tɕaʔ ʔa: do:j ha: mo: tʰaj ja:n ʔɯ:hɯ: ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: tiʔ ni: wa: ŋa: sa: naŋ lom
จ ดิ้น จ โดย หา โม ท ยนฺ ติ นิ วา ส นํ ลํ

25

5

26

pʰat ra: tɕʰuej tɕʰɯ: ʔɯ: dut ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕaʔ hɯ: - n tɕaʔ ʔa: han sa: jat tʰa: we: ʔe:t
พัด ระ ชวย ชื่น ดุจ หึ่น จ หรร ษา ยตุ ถ เวสฺ

san hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ta: ro: ra: ha: ʔa: tɕʰa: tʰi: ʔi: daj he: ʔe: tʰi: ʔi: de:n ʔa: ha: ʔaʔ
สนฺ ต โร รา ชา ที่ ใด ที่ แดน อา

27

som ma: ra: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:t tʰa: ʔa: soŋ tʰa:m sa: ha: put te: he: ʔe: ʔe: ʔe: hiʔ sam me: ma: ti:
ศรม ราช ธ ทรง ธรรม ส ห ปุตฺ เต หิ สมฺ ม ติ

sa: det tɕa: do: ho: ʔu:aj lu: ʔu:k rak ra: ha: ʔa: ʔa: ha: ʔa:t tɕʰaʔ ʔi:k na:ŋ na: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: haʔ ʔa: ʔa:t tʰaʔ
เสดจ์ ด้วย ลูก รักษ ราช อีก นาง นารรถ

28

ʔa: mi:a kʰwa:n ʔɯ: tʰa: re:n to: pʰram hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ma: na: wan ʔɯ: hɯ: ʔɯ: naŋ soŋ pʰe: ʔe:t sa:
เมีย ขวัญ ธา เรนุ โต พฺรหฺมณ วณฺ ณํ ทรง เพษ

29

tʰa:m kam hɯ: ʔɯʔ ban hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: pʰa: tɕʰi: ʔi: ʔi: ʔi: ʔi: hiʔ ʔi: ʔi:t ta: ʔa: tɕʰi: pʰraj ʔa:
ทำ กรรม บรรพ ชิต ชี ไพร อา

ha: ʔa: sa: tʰan hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕa: ma: san ne: a: taŋ tɕʰa: da: ha: ʔa: saŋ wa: ra: wi: he: ʔi:an na:
ส ทญฺ จ ม สญฺ ฉ ฏฺ ช ฎา สัง วาร เวียร หน้า

30

ha: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: traʔ ʔa: bi: ʔi: ʔi: ʔi:a - n ra: bu: ʔu: tɕʰa: faj ʔi: tɕam ma: wa: si: hi: ʔi: ʔi: ʔi:
ตร เบยร ปู ชา ไฟ จมฺ ม วา สี

tɕʰa: ma: se: he: ʔe: tiʔ naŋ sɯ: hɯ: ʔɯ:a som bu: ra: na: saj hi: ʔiʔ ʔat sa: na: ʔa: laj hi: ʔiʔ ja: tʰɛ: ʔɛ:n tʰa:
ฉ มา เส ติ หนัง เสือ สํ บูรณ ใส อา ศ น อา ไลย แท่น ธา

31

tri: tɕʰa: ʔa: ta: we: tʰa: ŋ hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: na: mat ʔɯ: ne: sa: ti: wa: ʔa: - j faj
ตรี ชา ต เว ทํ น มสฺ ส ติ ไหว้ ไฟ

32

hi: ʔiʔ klaj tra: ba: dut tɕa: daŋ pʰra: ʔa: tɕʰin na: si: ka: re: ri: ma: la: ha: ʔa: ʔa: ʔa:
ไกร ตระ บะ ดุจ คงง พระ ชิ นะ ศรี ก เร ริ มา ลา

33

wik kʰa: ta: tʰɯ:an tʰɔʔ ʔɔ:ŋ pʰa: ʔa: na: li: hi: ʔi: mi: ʔi: kum na: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔa:m dɔk du:aŋ ba:n
วิ ค ตา เถ่อน ถ่อง พ นา ลี มี กุ่ม น้ำ ดอก ดวง บาน

6

pʰu: mi: pʰa: kʰe: he: ʔe: ʔe: ʔe:_ ma: no: ram hɯ:ʔɯ: me: naj tʰe: ʔet sa: tʰu: ʔu:a tʰuk ʔɯ: pʰa: ha: ʔaj
ภู มิ ภา เค ม โน ร เม ใน เทศ ทั่ว ทุก พาย

but sa: ba: ra: ha: ʔa:j hɯ: ʔɯ: hɔ:m wa: - n 34 sat tʰa: la: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ha: ri: ta: ŋa:
บุษ บา ราย หื่น หอม หวาน สทฺ ท ลา ห ริ ตา

pʰu: miʔ ja: ʔa: pʰre: ʔek ja: ʔa: wan la: wa: ha: ʔa:n ba: ʔaŋ ba:n bɛ: ʔɛ:ŋ kʰɛ:ŋ kʰiow a: kʰa: tɕi:
ภู มิ ญ่า แพรก ญ่า วรร วาร บ้าง บาน แบง แข่ง เขยว ข จี

35 ʔi: na: tat tu: tʰa:ŋ ʔɯ: hɯ:ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: te: ŋe: ra: tɕʰo: pʰoŋ pʰa: - w fa: ʔa: fu: ʔu:ŋ naj
น ตตฺ ฎุ ทํ ส เต ร โช ผง เผ่า ฟ้า ฟุ้ง ใน

tʰi: tʰu: ʔu: ʔu: ʔu: ʔu: hu? ʔu: ʔu:ŋ pʰaʔ ʔa: na: li: hi: 36 ma: ju: ra: kʰi: hi: ʔi: ʔi: ʔi: wa: saŋ ka:
ที่ ทุ้ง พนา ลี ยู ร คี ว สงฺ กา

ha: ʔa: sa: ja: ʔa: sɔ: ʔɔ:j som bun ja: si: hi: ʔiʔ pʰra: dut tɕa: sɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔʔ ʔɔ: ʔɔ:j nok ʔɯ:
สา ญ่า สรอย สํ บุญ ศรี ประ ดุจ สร้อย นก

juːŋ tʰɔ: ʔɔ: - ŋ 37 tu: la: pʰan ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: sa: sa: mu: ŋa: pa: ma: la: bat ʔaŋ ʔɔ: ʔɔ:n kli: ʔi:
ยูง ทอง ตุ ลา ผสฺ ส ส มู ป มา ล บัต อัน อ่อน เกลี้ยง

ʔi: ʔi:aŋ fak ʔɯ: fu:n pʰi: hi: ʔi:aŋ sam ma: li: jɔ:_ ŋ 38 ti: na: ni: na: ha: ʔa: ʔa: ʔa:
ฟัก ฟูน เพียง สํ ลี ยอง ติ ณา นิ นา

ni: wat tan hɯ: ʔɯ: ti? la: bat bɔ: pʰu: ʔu:ŋ pʰo: ho: ʔon pra: ha: ʔa: ʔa: ʔa:j lɛ: to: ʔo: ʔo:
นิ วตฺ ตนฺ ติ ลํ บัต บ พุง พ้น ปลาย แล ต้น

ʔo: ʔo: hoʔ ʔo: ʔo: tri:ap kan ma:_ ʔa: 39 saʔ man ta: ha: ʔa: ʔa: ʔa: tɕaʔ tu: raŋ ŋa: kʰu: la: bɔ:
เตรยบ กัน มา ส มนฺ ตา จ ตุ รงฺ คู ลา บ

klaj kɯ: ʔɯŋ ke: sa: ha: ʔa: ja: kʰɯn se: ʔe: ʔe: ʔe: heʔ ʔe: ʔe:n si: kʰɔ: ʔɔ: mɯ:_
ไกล กึ่ง เก ษา ญ่า ขึ้น เส้น สี่ ข้อ มือ

7

40

ʔɯ: ʔam pʰa: tɕʰam pʰu: hu: ʔu: ʔu: ʔu: ka: pit tʰa: ha: ʔa: tɕaʔ mi: ʔi: kʰwit wa: mo: ʔu:aŋ tɕʰɔ: hɔ:
อมฺ พา ชมฺ พู ก ปิตฺ ฐา จ มี ขวิด หว้า ม่วง ช้อย

41

ʔɔj jam ja: - ŋ hɔ: ʔɔ: ʔɔ: dɔ:k du:aŋ tʰɯ:__ ʔɯ: ni: tɕe: pak ka: ha: ʔa: ʔa: ʔa: tɕuʔ tʰum
ยำ ย่าง ห้อย ดอก ดวง ถือ นี เจ ปกฺ กา จุ ทุมฺ

ma: pʰa: la: ma:k dɯ: hɯ: ʔɯ:a det tɕa: tʰɯŋ mɯ: hɯ: ʔɯ: kʰɯ: kʰu: to: ʔo: ʔo: ʔo: ʔo:hoʔʔo:ʔo:n
ผลา หมาก เดื่อ เคจ ถึง มือ คือ คู่ ต้น

42

ma: ʔa:k kʰɯ:a pʰa: - n pa: ri: pʰo: kʰe: he: ʔe: ʔe: ʔe: hi: ruk kʰe: he: ʔe: hiʔ pa: nan
หมาก เขือ พาล ป ริ โภ เค หิ รุก เข หิ ป่า นั้น

hɯ: ʔɯʔ ʔa: saj sa: ʔa:t ta: wa: ra: dɯ: da: ʔat duej ʔa: ha: - n
อา ไสรย สัตว ร คือ คัด ด้วย อา หาร

43

wa: nan taŋ ʔɯ:hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: ra: ti: wat ne: tʰa: naŋ tɕaj tɕoŋ hɯ: ʔɯ: kam not na: ha: ʔa:n
ว นนฺ ตํ ร ติ วฑฺ ฒ นํ ใจ จง กำ หนด นาน

44

wan pa: tɕʰɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: ʔɔ: hɔʔʔɔ: ʔɔ:j tɕam ma: rɤ:n tɕa - j ʔi: wi: tʰu: ri: ja: wan hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: nu:
หว้าน ป่า ช้อย จำ เรอญ ใจ วิ ทู ริ ย วณฺ ญ

pa: ŋe: ni: pʰaŋ mi: na: ha: ʔa:m pʰa: ʔa: pʰɔ:ŋ pʰe: ʔe:w dut tɕa: du:aŋ ke: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe:heʔʔe:ʔe:w pʰi: tʰu:
ป นิ ภํ มี น้ำ ผะ ผอง แผ้ว ดุจ ดวง แก้ว พี่ ทูริย์

45

ri: ja: saj___ ʔi: mat tɕʰa: kʰu:m ʔɯ:hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: pʰa: ni: se: ŋa: wi: taŋ taw pla: ha: ʔaʔ pri: ʔi:an
ใส มจฺ ฉ คุมฺ ภ นิ เส วิ ตํ เต่า ปลา เปลยน

46

tɕʰɔ:m kʰlaj hi: ʔiʔ pʰɯ: ʔɯŋ baj ma: ha: ʔa:j fa: ʔa:ŋ fe:ŋ hu: - ʔu:a suʔ tɕiʔ su: kʰan
ชํ ไคล พึ่ง ใบ ไม้ ฝงง แฝง หัว สุ จิ สุ คนฺ

tʰaŋ ʔɯ:hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ: sa: ri: raŋ ʔɯ: na:m sa: ha: ʔaj laj kʰla: ʔaj kʰla: ha: ʔaj
ธํ ส รี รํ น้ำ ใส ไหล คล้าย คล้าย

47

kʰla: ʔa:n pla: wa: ʔa: ʔa: ʔa: ʔaj wan hen tu: - a ʔa: po: ho: ʔo: tat ʔɯ:hɯ:ʔɯ:ʔɯ:ʔɯ:
ครั้น ปลา หว้าย หวั่น เห็น ตัว อา ไป ตตฺ

8

tʰa: pi: san ne: tʰa: tiʔ to:k ma: ha: ʔa: tɛ: sɔʔ ʔa: tɕʰu: ho: ʔu:a pʰru:a pʰrɯ:m kʰa:w ho: ʔo:
ถ ปิ สนฺ ท ติ ตก มา แต่ เชราะ ชัว พรัว พรึม เข้า

tʰu: ʔu:a pʰraj pʰa: nom ʔɯ: 48 tat ʔɯ: sa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: wi: tʰu: re:
ทั่ว ไพร พนม ตสฺ สา วิ ทู เร

he: ʔe: ʔe: ʔe: po: ho: ʔɔk kʰɔ: ra: ni:___ ʔi: sa: kɛ: ʔɛ:w si:
โปกฺ ข ร ณี สระ แก้ว สี่

mum klaj hi: ʔiʔ ju: bɔ: klaj hi: ʔiʔ ʔa:t sa:
มุม ไกล อยู่ บ ไกล อาศน์

na: ʔa: so:m ʔɯ: 49 pʰu: mi: pʰa: kʰe: he: ʔe: ʔe: ʔe: ma: no: ram
อา ศรม ภู มิ ภา เค ม โน ร

hɯ: ʔɯ: me: tʰi: ʔi: na: haʔ ʔan pen tʰi: tɕʰo: ho:
เม ที่ นั้นน เปน ที่ ชํ

ʔom pe: he: ʔe: ʔe: ʔe:n pra: lo: - m pra: ʔa: lo:m tɕaj ʔi:
เปน ประ ลม ประ โลม ใจ

50 pa: tʰu: mup pa: la: san ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tɕʰan hɯ: ʔɯ: na tem du: ʔuej
ป ทุ มุป ป ล สณฺ ฉนฺ นา เตม ด้วย

dɔk bu:a ba: ha: ʔa:n leŋ tɕɔŋ ma: ha: ʔa:n la: ja: baŋ baj
ดอก บัว บาน เล็ง จง มาลย์ บงง ใบ

ʔi: 51 tʰe: wa: na: mi: wa: nan hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: tʰa: ne: na: ʔa:m
เท วา น มิ ว นนฺ ท เน น้ำ

tɕʰɔ: hɔ: ʔɔj tɕʰɯ: ʔɯ:n tɕʰon la: saj hi: ʔi: kʰɯ: ʔɯ: naj tʰe: ʔe: ʔe: ʔe: ʔe: heʔ ʔe:
ช่อย ชื่น ชล ใส คือ ใน เทพ

ʔe:p pʰa: sa: sa: wan ʔɯ: 52 ti: ni: ʔup pa: la: tɕʰa: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ta: ha:
สร สวรรค์ ตี ณี อุ ป ล ชา ตา

ʔa: niʔ faŋ he: he: ʔe: tʰa: tɕʰi: pʰra: ha: ʔa:m ma: na: ʔu: bon
นิ ฟงง แฮท ชี พราหมณ์ อุ บล

9

53

la: sa: ha: ʔa:m pra: ʔa: ka:n ni: ʔi: tat sa: miŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:
สาม ประ การ นี้ ตสุมึ

sa: ra: si: pʰram me: ma: na: mi: hi: ʔi: naj sa: ra: sa: ro: ʔo:
ส ร สิ พฺรหมณา มี ใน สระ สโรทน์

ʔo: ʔo: - t tʰa: na: ʔan tɕʰɯ: ʔɯ: bo: - t sa: kʰɔ: ra: ni:
อัน ชื่อ โบฑ ข ร นี

54

ʔi: wiʔ tɕit ta: ni: la: ha: ʔa: ʔa: ʔa: ne: ka: ha: ʔa: niʔ ba: ʔa:ŋ
วิ จิตฺ ต นี ลา เน กา นิ บ้าง

kʰiow ho: ʔo: ja: jap ʔɯ: saj hi: ʔi: kɤ: ʔɤ:t kɛ:m baj hi: ʔiʔ
เขยว ย ยับ เกอด แกม ใบ

55

som bu: ra: na: kʰa: tɕi: ʔi: se: he: ʔe: ta: lo: ho: ʔo: ʔo: ʔo:
สํ บูรรณ์ ขจี เส ตา โล

hiʔ ta: ka: ni: tɕa: ha: ʔa: tiʔ ba: ʔa:ŋ kʰa: ha: ʔa:w pʰa: ʔa: pʰɔ:ŋ
หิ ต กา นิ จา ติ บ้าง ขาว ผ ผ่อง

mi: hi: ʔi: naj sa: si: hi: ʔi: da:t sa: du:aŋ
มี ใน สร ศรี ดาษ ดวง

56/นำ

dɛ: - ŋ ʔe: he: ʔe: ja: ʔo: wa: - ŋ ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ:
แดง เอ วั

hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: hɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ: ʔɯ:______ hɯ: tɕa: tu:
จ ตุ

ra: sa: po: ʔo: ʔoʔ ʔo: kʰɔ: raʔ ʔa: niŋ hɯ: ʔɯ:
รสุ ส โปกฺ ข ร ณี

10

พร้อม

ʔɯː waː - n ʔɯː net taː waː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː ʔan waː ʔan ʔɯː ʔɯː ʔɯː tɕut
วณฺ เณ ตฺวา อัน วา อรร จุ

taː rɯː ʔɯʔ siː hiː ʔiː naːn ʔaːn soː___t ŋoː - t kɔː pʰan hɯː ʔɯː raː naː
ต ฤๅ ยี นั้นน โสต ก็ พรรณา

ʔaː ʔaː boː ʔot saː kɔː raː ʔaʔ niː ʔiː ʔiː ʔiː hiː ʔiː ʔiː
ไบษ ข ร ณี

ŋ ŋiː ʔiː hiː ʔiː ʔan miː hiː ʔiː naj ʔiː ʔiː
อัน มี ใน

him maː ʔaː pʰ aː haː ʔaːn taː ʔaʔ doː hoː ʔuej praː kaː___n
หิม พานต์ ด้วย ประ การ

ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː ʔaː ʔaː haː ʔaː haː ʔaː daŋ
ดงง

ʔɯː ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː hɯː ʔɯː ʔɯː_____ niː ʔiː hiː ʔiː
นี้

ประวัติผู้วิจัย

1. ประวัติส่วนตัว

ชื่อ - สกุล : นายเดชา ศรีคงเมือง
เดือนปีเกิด : ธันวาคม 2518
สถานที่เกิด : จังหวัดเพชรบูรณ์
ที่อยู่ปัจจุบัน : 59/66 หมู่ 3 ต. ท่าทอง อ. เมืองพิษณุโลก จ. พิษณุโลก 65000
E-mail : sdecha@hotmail.com

2. ประวัติการศึกษา

ปี 2540 ครุศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ 2 (ดนตรีศึกษา) วิชาเอกดนตรีไทย
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปี 2548 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี) แขนงวิชาดนตรีวิทยา
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

3. ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน

อาจารย์
สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาดนตรี
คณะมนุษยศาสตร์
มหาวิทยาลัยนเรศวร